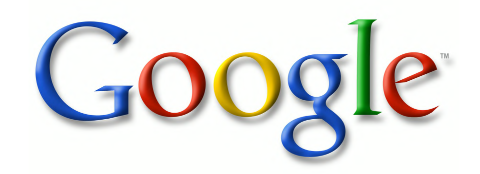
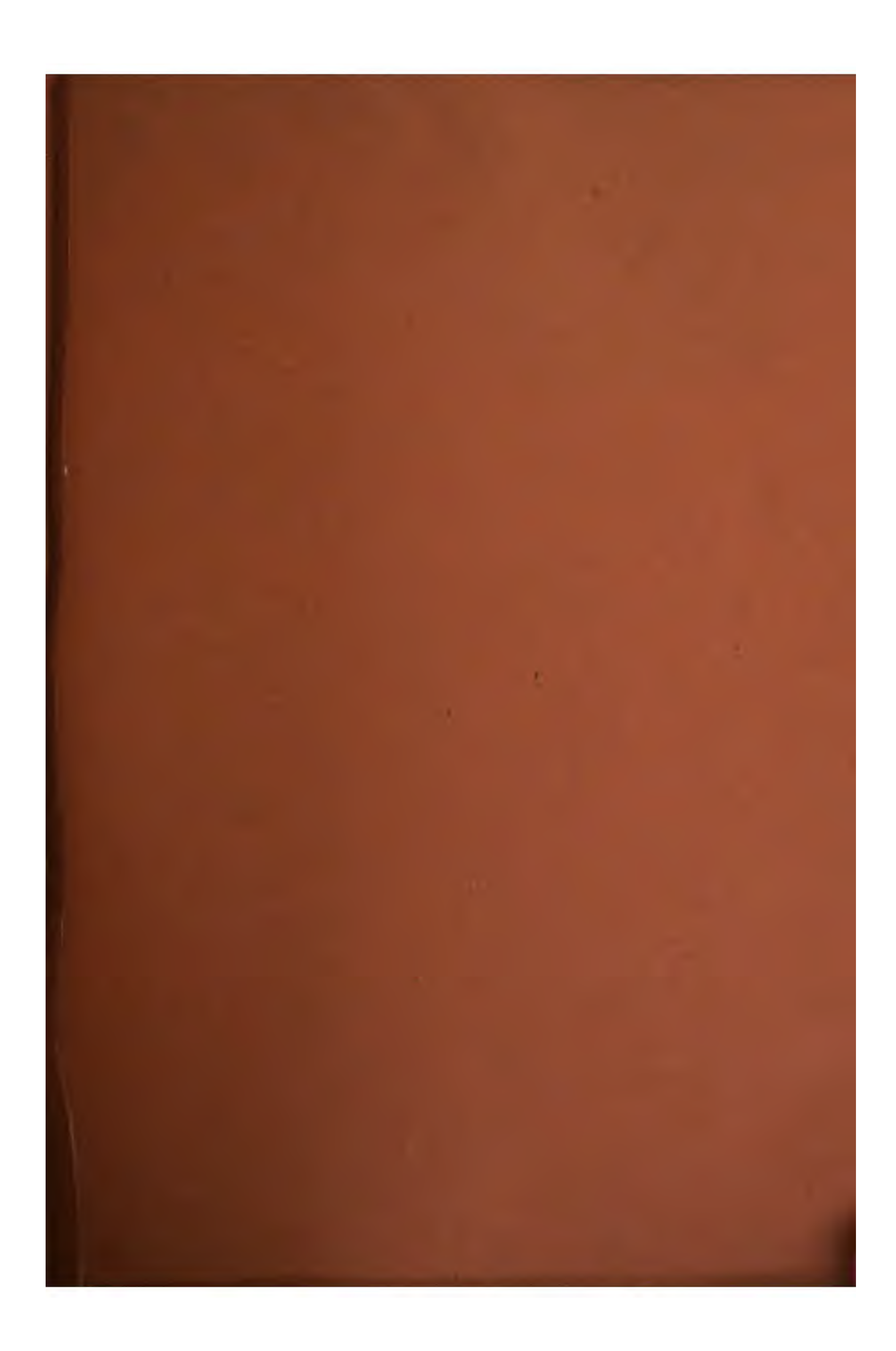





DOMI NUS ILLU MINA TIO MEA
Taylor Institution.



ALLGEMEINES

KÜNSTLER-LEXIKON.

ERSTER BAND.

ALLGEMEINES
KÜNSTLER-LEXIKON.

UNTER MITWIRKUNG

DER

NAMHAFTESTEN FACHGELEHRTEN

DES IN- UND AUSLANDES

HERAUSGEGEBEN

VON

Dr. JULIUS MEYER.

ZWEITE GÄNZLICH NEUBEARBEITETE AUFLAGE

VON

NAGLER'S KÜNSTLER-LEXIKON.

ERSTER BAND.

Aa — Andreani.

1.

LEIPZIG,
VERLAG VON WILHELM ENGELMANN.
1872.



SEINER KAISERLICHEN UND KÖNIGLICHEN HOHEIT

DEM

KRONPRINZEN DES DEUTSCHEN REICHES

UND

KRONPRINZEN VON PREUSSEN

EHRFURCHTSVOLL GEWIDMET

VOM

HERAUSGEBER.

Durchlauchtigster Kronprinz,
Gnädigster Kronprinz und Herr.

Die grossen Siege, aus denen endlich das Deutsche Reich hervorgegangen, haben zugleich dem entwickelten Kulturleben der Nation die feste Grundlage verschafft, die es allzu lange hat entbehren müssen. Nun um so eifriger wird daher die Wissenschaft an ihrer Arbeit sein. Zwar auf die lange Periode des Denkens und Forschens ist die Zeit der raschen That gefolgt, und Mancher scheint zu zweifeln, ob in ihrem gewaltigen Umschwung das langsame Tagewerk des Gelehrten noch Etwas zu bedeuten habe. Allein die Wissenschaft kann unter solchen Waffen nicht leiden, welche, nicht bloss von einem starken Arm, sondern auch von einem grossen, seit Jahrhunderten thätigen Geiste geführt, das Leben des ganzen Volkes erneut haben. Diesen Waffen fühlt sich die Wissenschaft vielmehr tief verpflichtet, und ihnen nachzufolgen bescheidet sie in so kampferfüllter Zeit sich gerne.

Noch tieferen Dank weiss sie den Helden, unter deren Führerschaft das geeinigte Volk nun erst seine volle Kraft erkannt und erprobt hat, unter deren Zeichen es dem

Ausbau einer grossen und glücklichen Zukunft entgegensieht. Denn mit dem Kaiserthum, dessen Kern Preussen bildet und dessen Krone bei dem Hause Hohenzollern steht, hat es endlich jene mächtige Form der Gemeinschaft gefunden, deren auch das geistige Leben, wenn es nicht schliesslich zersplittern und im Kleinen sich verlieren soll, nicht entrathen kann.

Doch indem jetzt das Deutsche Reich seine hohe politische Stellung eingenommen, hat es für die Kultur noch eine weitere Bedeutung. Es ist die sicherste Gewähr für das friedliche Zusammenwirken der Nationen, für die allgemeine Steigerung ihrer Bildung und Wolfahrt. Mögen noch Kämpfe bevorstehen: das Neue Reich bleibt dennoch berufen, in der gesitteten Welt die Segnungen gemeinsamer Friedensarbeit zu reifen und zu verbreiten.

Zur grossen Wendung der deutschen Dinge steht daher die Wissenschaft in einem inneren Verhältniss. Beides aber, politische Grösse und geistiges Gedeihen, erscheint ihr auch für die kommende Zeit in der Person Ew. Kaiserlichen und Königlichen Hoheit verbürgt und gesichert. Daher der natürliche

Wunsch, Allerhöchst Ihnen, Gnädigster Kronprinz, dieses Werk zu widmen, das, von den berufensten Kräften des In- und Auslandes in gemeinsamer Arbeit unternommen, die Forschungen der Kunstwissenschaft — die ja vorab den Bestand einer hochentwickelten Kultur voraussetzt — in einer festen Form zu vereinigen und auszubilden strebt. Ew. Kaiserliche und Königliche Hoheit haben die Widmung huldvollst angenommen, und das deutsche Buch, zugleich in vollem Sinne des Wortes die Frucht internationaler Geistesarbeit, ist stolz darauf, unter so hohem Namen in die Welt zu treten.

Dass aber in so thatenvoller Zeit auch die feinste Blüte der Gesittung, das Verständniss für die ideale Welt der Kunst, günstige Bedingungen ihres Wachsthums zu finden vermag, dafür bürgt sowol der allgemeine Aufschwung des geistigen Lebens im Neuen Reiche, als insbesondere die einsichtsvolle Theilnahme, welche Allerhöchst Sie, Durchlauchtigster Kronprinz, der Kunst und ihren Werken überall entgegenbringen. Zu allen Zeiten ist die höchste Ausbildung des Kunstinteresses Hand in Hand gegangen mit der Ent-

wickelung der staatlichen Macht, auch wo diese mit Drang und Kampf verknüpft war; Athen und Florenz haben dem ihre eigenthümliche Grösse zu verdanken. Auf einem solchen Höhepunkte scheint jetzt das Deutsche Reich zu sein; glücklich zudem, an seiner Spitze ein Fürstenhaus zu sehen, das, in Krieg und Frieden verehrt und geliebt vom ganzen Volke, die Macht und den Willen bewährt, dieses seinem höchsten Ziele zuzuführen — in Krieg und Frieden. Und davon möchte auch dieses Werk ein kleines Zeichen sein.

MÜNCHEN im Februar 1872.

In tiefster Ehrfurcht

gehorsamst

der Herausgeber.

Vorwort.

Wenig ist am Abschlusse des ersten Bandes dem Vorberichte hinzuzufügen, mit dem die erste Lieferung des Werkes vor den Leser trat. Dieser hat nun selbst zu entscheiden, wie weit die vorliegenden Hefte den Bedingungen des dort entwickelten Planes nachgekommen sind.

Doch über zwei Punkte fühlt sich der Herausgeber verpflichtet nähere Rechenschaft zu geben, um möglichen Missverständnissen vorzubeugen: über den bis jetzt langsamen Fortgang sowie über den nach Massgabe des ersten Bandes voraussichtlichen Umfang des Lexikons. Man könnte von dem ersteren auf die Dauer des Erscheinens überhaupt schliessen, den letzteren aber nach einer äusseren Vergleichung mit dem alten Lexikon NAGLER's bemessen wollen. Dass aber weder das Eine noch das Andere zutreffen würde, ist an dieser Stelle ausdrücklich zu sagen.

Zunächst verwahrt sich unser Werk dagegen, mit einem Massstab gemessen zu werden, der von anderen lexikalisch-biographischen Werken abgezogen ist. Als ein in seiner Art ganz neues Werk unterliegt es neuen Bedingungen: daher denn auch — sollte es gleich so gut als möglich beginnen — der Anfang besonders schwierig war.

Was unser Unternehmen von ähnlichen Arbeiten wesentlich unterscheidet, hat der Vorbericht näher bezeichnet; es will, um es hier kurz zu wiederholen, seinen alle Zeiten des Kunstlebens umfassenden Stoff mit Hülfe sowol der vorliegenden als der von ihm neu veranlassten Forschungen gänzlich durcharbeiten, kritisch und historisch, ergänzend und vervollständigend, in fester und gleichmässiger Form. Das aber in's Werk zu setzen, dazu bedurfte es Zeit. Nur bei der gewissenhaftesten Arbeit der Redaktion war es möglich, die als richtig erkannte Norm schon beim Beginn überall durchzuführen. Zudem, wie Viel neu zu thun, wie sehr noch in der Kunstwissenschaft das wissenschaftliche Element auszubilden ist, das wird allen denjenigen nicht unbekannt sein, welche diesen Studien näher stehen. Dass auch in dieser Beziehung die vorliegenden Hefte das Ihrige zu thun versucht haben, wird der Kundige nicht bestreiten.

Jetzt aber, da die Organisation der Arbeit sich immer mehr vollendet, da das Triebwerk, zu dem die verschiedenartigsten Kräfte in einander greifen müssen, in geregeltem Gange ist und die schwere Last, welche auf der Redaktion lag, sich mehr vertheilt, wird sich bald ein rascheres Erscheinen ermöglichen lassen. Doch nicht bloss dass sich die Lieferungen schneller folgen sollen; sondern es werden auch alle Vorbereitungen getroffen, das Werk noch an einem anderen Buchstaben mit einer zweiten Serie fortzufühen, zu der später noch eine dritte treten kann, so dass dann, in drei Abtheilungen gleichzeitig vorrückend, das Lexikon um so rascher seinem Schlusse zugeht.

Was zum Anderen den Umfang des neuen Lexikons anlangt, so ist vor Allem die Vergleichung mit dem alten Nagler unzulässig. Dieser, ein fleissiger aber insbesondere am Anfange vom Zufall abhängiger Kompilator, hatte bei den ersten Buchstaben noch wenig Material und gab wenig — weil er wenig hatte. Dann kam er in's Sammeln, der Stoff häufte sich, und insbesondere vom P an schwillt

sein Werk immer ungebührlicher an, zu einer Breite, in der ungesichtetes und ungeordnetes Detail und ein weitschweifiges bald da- bald dorther geholtes Urtheil das Wesentliche der Sache nur zu oft überfluthen. Daher lässt sich im Einzelnen nach dem Umfange des NAGLER'schen Lexikons das unsere schlechterdings nicht bemessen. — Doch auch in sich selber die Ausdehnung des neuen Werkes kurzweg nach dem vorliegenden Theile von *A* zu berechnen, geht nicht. Unser *A* ist umfangreicher als gewöhnlich, da es nach unserem Prinzip der Namensstellung eine Anzahl namhafter Italiener in sich fasst, die sonst zumeist unter anderen Buchstaben ihre Stelle finden; da er zweitens einen der grössten Artikel enthält, welche das Lexikon überhaupt haben wird. ALLEGRI-CORREGGIO nimmt nahezu zwei Lieferungen ein: so viel, weil für diesen Meister eine genügende Monographie, welche man als Grundlage hätte benutzen können, nicht vorlag, vielmehr die Forschung und Kritik einen guten Theil der Arbeit neu zu machen hatten; daher selbst grosse Meister von umfassenderer Thätigkeit als CORREGGIO, sofern sie schon ihre Bearbeitung gefunden, kaum ebenso viel Raum beanspruchen werden. Bringt man dies Alles in Anschlag, so ergiebt sich, dass das *A*, hätte man seinen gewöhnlichen Inhalt beibehalten, etwa 13 Lieferungen umfasst hätte. Darnach lässt sich eine annähernde Schätzung des ganzen Umfangs vornehmen. *A* ist, bei richtiger Eintheilung, für die Künstler einer der grösseren Buchstaben des Alphabetes; *E*, *F*, *H*, *I*, *K*, *N*, *O*, *Q*, *U* etc. nehmen weniger Raum ein. Sonach lässt sich das Ganze, auf das Weiteste bemessen, etwa auf zwanzig Bände berechnen, und das ist bei dem neuerdings so sehr angewachsenen Stoffe und bei einer Bearbeitung, welche ihn ganz bewältigen soll, sicher nicht zu viel.

Allein überdies, bei dem neuen Charakter des Werkes, bei den verschiedenartigen Anforderungen der heutigen Wissenschaft, hatte der erste Band den Versuch zu machen, wie weit man in der Vollständig-

keit überhaupt und in der Ausführung der einzelnen Artikel gehen könne. Jetzt liegt ein Ergebniss vor, darnach sich beurtheilen lässt, was etwa ganz wegbleiben, was kürzer gegeben werden darf. Nach dieser Erfahrung wird nun das Werk fortgeführt werden, ohne dass an seinem Plane und den Grundsätzen desselben das Geringste geändert würde: es erweitert sich nicht, sondern verdichtet sich vielmehr. Was an Werth und Bedeutung in jeder Hinsicht zweifelhaft erscheint, wird, je nachdem, weggelassen oder in der gedrängtesten Form gegeben. Ein solches Werk, das die Vergangenheit zusammenzufassen trachtet, darf wol ein wenig die Rolle der Geschichte spielen, und was nur Vergängliches in sich hat, der Vergangenheit überlassen.

München im Februar 1872.

Der Herausgeber.

Verzeichniss der Mitarbeiter.

I. im Inlande:

Prof. *F. Adler* in Berlin.
Prof. *R. Bergau* in Nürnberg.
Dr. *Jos. Ritter von Bergmann*, Direktor d. K. K. Münz- und Antikenkabinets in Wien.
Moritz Blanckarts in Düsseldorf.
Dr. *Justus Brinckmann* in Hamburg.
Prof. Dr. *Heinr. Brunn* in München.
Dr. *Bruno Bucher* in Wien.
Dr. *Robert Dohme* in Berlin.
Prof. Dr. *Fr. Eggers* in Berlin.
Prof. *R. Eitelberger von Edelberg*, Direktor d. K. K. Museums für Kunst-Industrie in Wien.
Dr. *Wilh. Engelmann* in Leipzig.
Dr. *Jakob Falke*, erster Kustos und Direktor-Stellvertreter am österr. Museum für Kunst und Industrie in Wien.
Dr. *Theodor Gaedertz* in Lübeck.
Dr. *Herman Grimm* in Berlin.
Prof. *L. Gruner*, Direktor des Kupferstichkabinets in Dresden.
Prof. Dr. *A. Hagen* in Königsberg i. Pr.
Dr. *Konr. Dietr. Hassler*, Oberstudienrath in Ulm.
Dr. *J. H. von Hefner-Alteneck*, Director des Nationalmuseums in München.
Prof. Dr. *Herm. Hettner* in Dresden.
Prof. Dr. *H. G. Hotho* in Berlin.
Dr. *Albert Ilg* in Wien.
Albert Jansen in Berlin.
Dr. *Max Jordan* in Leipzig.
Hermann Kindt in Neustrelitz.
Prof. *A. Kuhn*, Konservator am Nationalmuseum in München.
Dr. *Jul. Lessing* in Berlin.
Fr. Lippmann in Wien.
Prof. Dr. *Wilh. Lübke* in Stuttgart.
Prof. Dr. *Karl von Lützow* in Wien.
H. W. H. Mithoff, Oberbaurath in Hannover.
Dr. *Herm. Alex. Müller* in Bremen.
Heinr. Otte in Fröhden bei Jüterbog.
Friedrich Pecht in München.
Prof. *Anton Ritter von Perger* in Wien.
Ludwig Pietsch in Berlin.
C. Ruland, Direktor des Museums in Weimar.
Wilhelm Schmidt in München.
Dr. *Karl Schnaase*, Geh. Rath in Wiesbaden.
Dr. *Schönherr*, Archivar und K. K. Rath in Innsbruck.
Dr. *Alwin Schultz* in Breslau.
Dr. *Segelken* in Bremen.
Prof. Dr. *Anton Springer* in Bonn.
Anton Teichlein in München.
Dr. *Moritz Thausing* in Wien.
Prof. *Fr. W. Unger* in Göttingen.
Dr. *Karl Weiss*, städtischer Archivar in Wien.
J. E. Wessely in Berlin.
Prof. Dr. *Alfr. Woltmann* in Karlsruhe.
Prof. *F. Wüstenfeld* in Göttingen.
Alfred von Wurzbach in Wien.
Hofrath Dr. *Alb. von Zahn* in Dresden.
Edmund Graf Zichy in Wien.

II. im Auslande:

Dr. *F. Althaus* in London.

Cavaliere Professore *C. F. Biscarra*, Segretario della R. Accademia Albertina in Turin.

Emil Bloch in Kopenhagen.

G. B. Cavalcaselle in Florenz.

Camillo Jacopo Cavallucci, Ispettore dell' Accademia di Belle Arti in Florenz.

Francesco Cerroti, Bibliotecario della Corsiniana in Rom.

Sidney Colvin in London.

J. A. Crowe, Britischer Generalconsul in Leipzig.

L. Dietrichson, Konservator d. K. Kupferstichkabinets in Stockholm.

Dr. *Eduard Dobbert* in St. Petersburg.

C. Eichhorn, K. Bibliothekar in Stockholm.

Prof. *Karl G. Estlander* in Helsingfors.

Dr. *Gustavo Frizzoni* in Bergamo.

J. J. Guiffrey in Paris.

K. F. Heinzen in Chicago.

Jules Helbig in Lüttich.

Ludwig Hevesi in Pest.

E. His-Heusler, Vorstand des Museums in Basel.

J. Phil. van der Kellen in Utrecht.

Prof. *Gottfr. Kinkel* in Hirslanden bei Zürich.

S. R. Koehler in Boston.

E. Kolloff in Paris.

Jvan von Kukuljevic Sakcinski, Präsident der Gesellschaft für südslav. Gesch. u. Alterthümer in Agram.

Paul Lefort in Paris.

Prof. Dr. *v. Lepkowski* in Krakau.

Théodore Van Lerius in Antwerpen.

Paul Mantz in Paris.

Diego Martelli in Florenz.

Prof. *Giuseppe Mongeri* in Mailand.

Anatole de Montaiglon in Paris.

Charles C. Perkins in Boston.

Leopold Pezold in Riga.

A. Pinchart, Chef de section aux Archives du Royaume de Belgique in Brüssel.

George William Reid, Keeper of the Prints and Drawings in the British Museum in London.

D. Rowinski, Exc., in St. Petersburg.

Dr. *P. Scheltema*, Archiv. in Amsterdam.

V. Schroeter, Baumeister, Mitglied der Kais. Akademie der Künste in St. Petersburg.

Adolphe Siret, Membre effectif de l'Académie royale de Belgique in St. Nicolas.

Fréd. Villot, Sécrétaire général des Musées Impériaux au Louvre in Paris.

C. Vosmaer im Haag.

Alphonse Wauters, Archiviste de la ville de Bruxelles in Brüssel.

W. H. James Weale in Brügge.

Dr. *A. van der Willigen* in Haarlem.

Prof. Dr. *J. E. Wocel* in Prag.

Don Manuel Zarco del Valle in Madrid.

Zur Revision der Verzeichnisse der Werke der Kupferstecher, sowie der Stiche nach den Malern haben ihre Mitwirkung zugesichert:

Amsler u. *Ruthardt* in Berlin.

Aloys Apell in Dresden.

C. G. Boerner in Leipzig.

W. Drugulin in Leipzig.

H. G. Gutekunst in Stuttgart.

H. Lempertz in Köln.

Vorbericht

über den Plan

des

Allgemeinen Künstler-Lexikons.

I.

Das Werk, dessen erste Lieferung wir hiemit dem Publikum übergeben, umfasst die Meister aller Kunstgattungen, und zwar von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Es will von allen diesen Künstlern genaue Rechenschaft, von ihrem Leben wie von ihren Werken, nach den gründlichsten Untersuchungen, eingehende Nachricht geben. Hinsichtlich der grösseren Meister, immer in gedrängter Fassung, so vollständig als möglich, hinsichtlich der kleineren durch eine alles Wesentliche beibringende Charakteristik. Doch wollen wir auch die wenig gekannten Meister berücksichtigen, insbesondere Keinen übergehen, der in den zeichnenden Künsten, mithin als Stecher, Radirer, Holzschneider u. s. f. thätig gewesen ist. Denn es schlägt in unsere Aufgabe, die Werke der Letzteren überhaupt, der Stecher, Radirer u. s. f., soweit sie nach sorgfältigen Nachforschungen sich feststellen lassen, nahezu sämmtlich zu verzeichnen.

Ein solches Werk umspannt beinahe die ganze Masse des kunstgeschichtlichen Stoffs. Denn es liegt in der Natur der bildenden Kunst, dass, wo sie immer zu eigenthümlichen und grossen Leistungen sich ausbildet, ihre Urheber und Schöpfer als bestimmte Individuen hervortreten, auf welche sich das Interesse der Nachwelt um so mehr sammelt, als von der Kenntniss ihres Lebens und ihres Schaffens die Kenntniss der Kunst selber abhängt. Je tiefer die moderne Kunstwissenschaft mit immer steigendem Eifer in die verschiedenen Epochen der Vergangenheit eindringt, um so mehr arbeitet sie auch an der Erforschung der Künstler, ihrer Lebensumstände und ihrer Leistungen.

Um so mehr aber häuft sich auch das Material in allen Zweigen der Kunstgeschichte. Neue Namen treten auf, Irrthümer werden berichtigt, Lücken ausgefüllt, in Archiven bisher unbekannte Daten gefunden, verschollene Kunstwerke an das Licht gebracht, die vorhandenen Monumente von Neuem untersucht und ihren Urhebern nachgespürt. Dadurch hat die Kunstgeschichte, und gerade in der jüngsten Zeit, eine ganz neue Gestalt gewonnen: die kritische Prüfung der Thatsachen, die Beschäftigung mit den Meistern und ihren Werken hat eine tiefere Kenntniss der Stile, ein tieferes historisches und künstlerisches Verständniss herbeigeführt. Umgekehrt wirkt dies wieder auf jene Forschungen fördernd zurück. Im Zusammenhange aber mit dieser Ausbildung der Kunstwissenschaft, die eine wesentliche Arbeit unseres Zeitalters ausmacht, hat sich das Interesse des gebildeten Publikums an der Kunst selber sowol wie an ihrer Geschichte mit jedem Jahre vertieft und erweitert.

Nur sind jene Forschungen, fast gleichzeitig von den verschiedensten Seiten aus begonnen, angestellt in allen Specialfächern und getheilt nach Ort und Zeit, in einer Menge von einzelnen Untersuchungen zerstreut und zersplittert. Andererseits haben sie, durch Zufall und Umstände mannigfacher Art auf bestimmte Meister und Schulen gerichtet, doch wieder viele Lücken gelassen. Sollen sie dem Manne der Wissenschaft wie dem Gebildeten überhaupt zu gute kommen, sollen sie das ganze Gebiet der Kunstgeschichte in immer weiterem Umfange aufklären, so müssen sie:

erstens verarbeitet und zusammengefasst,

zum zweiten fortgeführt, ergänzt, vervollständigt,

zum dritten die so gewonnenen Ergebnisse möglichst erschöpfend in einer übersichtlichen und gedrängten Form mitgetheilt werden.

Damit ist im Wesentlichen die Aufgabe des vorliegenden Werkes gekennzeichnet.

Indem aber dasselbe von einem wissenschaftlichen Bedürfnisse ausgeht, will es zugleich einer allgemeinen Anforderung, dem verbreiteten und gesteigerten Kunstinteresse der Zeit, entgegen kommen. Wie die neue Forschung zu ihrem allergrössten Theile um die Urheber der Kunstwerke, um die Meister aller Zeiten und Völker, sich bemüht, so suchen ihrerseits die Gebildeten, Laien wie Kenner, je lebhafter die allgemeine Theilnahme an künstlerischen Dingen und insbesondere an den Kunstwerken mit jedem Tage wird, um so genauere Auskunft über die Künstler.

Daher hat unser Werk Beidem zu genügen: sowohl den Anforderungen der vorgeschrittenen Wissenschaft auf kritische und ergänzende Verarbeitung des aufgehäuften Materials, als den Ansprüchen der gebildeten Klassen auf ein Buch, das ihnen diese Resultate in der brauchbarsten Form überliefert. Zugleich ist in einem Ganzen den kommenden Zeiten zu übermitteln, was die Kunstwissenschaft in der Erforschung aller Meister bisher geleistet hat und noch zu leisten vermag.

II.

Bei einer so umfassenden Aufgabe erschien es angemessen, zur Grundlage ein früheres Werk zu nehmen, das ein ähnliches Ziel verfolgte, aber, zu einer Zeit unternommen, da die Kunstforschung unseres Jahrhunderts erst an ihrem Beginne stand, und mit unzulänglichen Mitteln ausgeführt, nur sehr zum Theil seinen Zweck zu erreichen vermochte. Es ist dies das Nagler'sche Künstlerlexikon. Wie gross das Bedürfniss nach einem solchem Werke war und noch ist, beweist die fortgesetzte Nachfrage, die auch heute noch, nachdem die neueren Forschungen in fast allen Theilen weit darüber hinausgegangen, nach dem längst vergriffenen Buche ist. Denn es blieb, zusammengebracht durch den zwanzigjährigen Sammlerfleiss des Verfassers, das umfassendste Repertorium seiner Art, das hinsichtlich einer grossen Anzahl namentlich von kleineren Meistern die vollständigsten Nachrichten gab. Dieses Verdienst muss man dem Buche lassen, so Vieles sonst an ihm auszusetzen ist, und so verwerflich ein heutzutage also abgefasstes Werk wäre.

Dem neuen Lexikon kann daher das alte nur als Anhaltspunkt dienen. Soll unser Buch jenen Anforderungen entsprechen, so ist es auf eine ganz andere Basis zu gründen, in ganz anderer Weise durchzuführen.

III.

1. Als die erste nothwendige Bedingung erschien die Mitarbeiterschaft aller Derjenigen, welche sich in jenen Forschungen hervorgethan und überhaupt durch ihre selbständigen Studien um die Kunstwissenschaft verdient gemacht haben. Eine blosse Kompilation, von einem Einzelnen oder auch von Mehreren unternommen, würde nicht einmal im Stande sein, das an den verschiedensten Orten niedergelegte Material vollständig auszunützen. Ausserdem aber wären auf diese Weise zwei Hauptzwecke des Werkes, das wir im Sinne haben, keinenfalls zu erreichen: einmal die allseitige Verwerthung der schon gewonnenen Ergebnisse nach Prüfung ihrer Zuverlässigkeit; und zum anderen die Erweiterung und Ergänzung der bisherigen Forschungen, an sich sowol als durch neue, welche allein die betreffenden Forscher selber, zur Mitarbeiterschaft berufen, vornehmen können.

2. Aus diesem Gesichtspunkte ergab sich sofort von selbst, dass, neben den deutschen, die Kunstgelehrten des Auslandes heranzuziehen seien. So viel in der Kunstwissenschaft neuerdings auch von deutscher Seite geschehen ist, so werden wir doch neidlos anerkennen, dass an den weitgreifenden Ergebnissen der jüngsten kunstgeschichtlichen Studien das Ausland einen ganz wesentlichen Antheil hat. Wir brauchen nur an die Arbeiten der holländischen und belgischen Forscher, dann an die Werke von Crowe und Cavalcaselle zu erinnern. Alle diese Untersuchungen, wenn schon weit vorgerückt, sind noch im Zuge und im Begriff, ihre Gebiete in immer weiterem Umfange aufzuklären. Um so mehr galt es, sie für unser Werk durch unmittelbare Mitwirkung ihrer Urheber zu verwerthen, ja diese zu veranlassen, für unsere Zwecke ihre Studien systematisch fortzuführen und auszudehnen.

3. Ueber Erwarten ist dieser Versuch gelungen. Man kann den ausländischen Kunstgelehrten nicht genug Dank wissen für das lebhafte und werkthätige Interesse, womit sie sich ohne Bedenken dem deutschen Unternehmen zugewendet haben. Ihre Betheiligung am Lexikon wird eine wesentliche sein. So haben, um nur ein Beispiel anzuführen, die belgischen und holländischen Forscher die Meister ihrer Länder übernommen, indem sie sich, je nach dem Gang ihrer Studien, in die Künstlergeschichten der einzelnen Städte theilen. Eine Anzahl noch nicht veröffentlichter Forschungen in den verschiedensten Kunstzweigen, zum Theil nach archivalischen Quellen, zum Theil nach den Monumenten, sind uns zugesichert; andere werden eigens für das Lexikon vorbereitet. Ausserdem wird unser Werk eine Reihe neuer Ergebnisse der ausländischen Kunstwissenschaft zuerst in deutscher Sprache veröffentlichen.

4. Allein auch die bisher wenig durchforschte oder ausserhalb kaum gekannte Kunstgeschichte der entlegenen Länder sollte für unser Werk zugänglich werden. Zu diesem Zwecke sind z. B. in Schweden, in Dänemark, in Russland die geeigneten Kräfte gewonnen; eine gleiche Anordnung wird hinsichtlich der österreichischen Kronländer getroffen.

Dieser erste Versuch, die ausländische Wissenschaft in ihren hervorragenden Vertretern unmittelbar zu einem deutschen Werke heranzuziehen, hat, wie uns scheint, noch eine weitere Bedeutung. Unzweifelhaft liegt in der Aufgabe unseres Zeitalters, bei dem ihm eigenthümlichen Austausch aller seiner Interessen und Bestrebungen, auch das wissenschaftliche Zusammenwirken der verschiedenen Nationen. Diese Arbeit sucht auf seinem Felde unser Lexikon zu vollziehen. Von

jeher ist der deutsche Geist auf seine Eigenschaft, auch das Fremde sich anzueignen, stolz gewesen; dann aber ist es, so meinen wir, nicht minder seine Pflicht, den hohen Werth der ausländischen Wissenschaft dadurch anzuerkennen, dass er dieser für ihre eigenen Leistungen das Wort leiht und sich insoweit begnügt, mit seiner Sprache das Mittel der gemeinsamen Mittheilung abzugeben. Dass er auf solche Weise seinen universellen Beruf erst recht erfüllt, indem in seiner Form die Fülle des fremden Inhalts zu einem geschlossenen Ganzen sich sammelt, ist nicht schwer zu erkennen.

5. Noch in anderer Beziehung erscheint es als wesentlich, ausländische Kunsthistoriker an dem neuen Lexikon zu betheiligen. Dass in diesem, bei der ausgebreiteten Kunstthätigkeit unseres Jahrhunderts, die modernen Meister eine Stelle finden, wird man nicht anders erwarten. Es gehört zu unserer Aufgabe, genaue Nachrichten von denselben, soweit sie irgend in der Geschichte der Kunst einen Platz einzunehmen berufen scheinen, den nachfolgenden Zeiten zu überliefern. Zu dem Ende war es erforderlich, in allen Hauptstätten des heutigen Kunstlebens, in den deutschen sowol als in den ausländischen, solche Mitarbeiter zu gewinnen, welche die Laufbahn der betreffenden Meister ganz aus der Nähe verfolgen und daher von ihrem Leben wie von ihren Werken die beste Rechenschaft geben können. Zudem werden diese von den noch lebenden Künstlern selber die sicherste Auskunft erhalten, die aus der Ferne immer schwer zu erreichen ist.

6. Besonderen Mitarbeitern im In- wie im Auslande waren ferner die Meister in gewissen Nebenzweigen der bildenden Kunst, insbesondere die Stempelschneider und die Meister des Kunsthandwerks, zu übertragen. Wie namentlich in die Geschichte des letzteren erst neuerdings Licht gebracht wird, ist bekannt: und wenn hier auch die Erzeugnisse selber und deren Bereitungsweise von vorwiegendem Interesse sind, so ist uns doch Kunde von einer Anzahl von Meistern erhalten, deren Namen mit den besten Werken verknüpft sind und deren Geschichte daher einen Einblick gewährt in die bemerkenswerthesten Leistungen der Kunstindustrie.

7. Endlich handelte es sich darum, für die gründliche Bearbeitung der Kupferstecher, Radirer, Holzschneider u. s. f. überall die geeigneten Kräfte zu gewinnen. Denn wir betrachten diesen Kunstzweig als einen sehr wesentlichen Theil unserer Aufgabe. Daher liegt es in unserem Plane, sowol die Ergebnisse der bisherigen Handbücher der Kupferstichkunde, nach sorgfältiger Vergleichung, in der Hauptsache aufzunehmen, als auch nach dieser Seite ergänzend und berichtigend die Arbeit der Kunstgeschichte fortzuführen. Dies aber bedingte wieder die Mitwirkung der geeigneten Specialforscher in Deutschland wie im Auslande. Es sind zumeist solche, welche, durch ihr Amt an den grösseren Kupferstichsammlungen beschäftigt, das nothwendige Material für ihre Studien gleich unter der Hand haben und so aus der nächsten Quelle schöpfen.

8. Inwieweit es gelungen, alle bewährten Kräfte der inländischen, wie der ausländischen Wissenschaft unserem Unternehmen zuzuwenden, zeigt der Kreis der gewonnenen Mitarbeiter. Er umfasst alle Forscher, welche sich mit Erfolg um die Geschichte der Kunst, insbesondere der Künstler und ihrer Werke, bemüht haben und noch mitten im Zuge ihrer Thätigkeit sind. Dass sie, die Deutschen, wie die Ausländer, so bereitwillig, mit so regem, sofort thätig eintretendem Eifer an dem neuen Unternehmen sich betheiligen: das beweist wol am besten, wie ein solches Werk ein Bedürfniss der heutigen Kunstwissenschaft ist.

IV.

1. Wie die Vertheilung des Stoffs unter die Mitarbeiter vor sich zu gehen habe, ergab sich von selbst. Entweder theilen sich in ein ausgedehntes Einzelgebiet eine Anzahl von Forschern dergestalt, dass ihre vereinte Arbeit den gesammten Stoff dieses Gebietes erschöpft; oder ein abgegrenztes Feld ist für sich einem oder zwei zusammenwirkenden Gelehrten übertragen. Hierbei ist jedoch das Uebereinkommen getroffen, dass auch in solchen Branchen andere Mitarbeiter, sofern sie mit einzelnen Meistern derselben eingehend sich beschäftigt haben, für diese zugezogen werden. Denn jedes Ergebniss gründlicher Arbeit von Seiten bewährter Kenner soll wo möglich unserem Werke zu gute kommen. Sogar einzelne Notizen, kleinere Beiträge zum Leben und Wirken eines Meisters, welche ein bei jenem Zweige nicht betheiligter Forscher zu geben in der Lage ist, werden durch die Redaction ihre Verwerthung finden.

2. Um die Ergebnisse wo möglich aller Forschungen zu verbinden, wird daher ein Zusammenwirken verschiedener Kräfte auch bei einzelnen Meistern stattfinden. Insbesondere bei den hervorragenden Künstlern, einem Michelangelo, Rafael, Dürer scheint ein solches gemeinsames Arbeiten für unsern Zweck das allein richtige zu sein. Schon sind die Vorkehrungen dazu getroffen. Dass dabei dennoch die Darstellung ihren nothwendigen einheitlichen Charakter bewahren wird, erhellt aus der Art des Zusammenwirkens, von der wir weiter unten die Hauptzüge angeben.

3. Ausserdem stehen dem Herausgeber von Seiten verschiedener Forscher sehr schätzenswerthe Materialien in Manuscripten zu Gebote, die ihm zur Benützung für das Lexikon überlassen sind. Unter ihnen nimmt dasjenige von Herrn Otto Mündler in Paris, bekanntlich einem der bewährtesten Kenner unserer Zeit, die erste Stelle ein. Es sind umfassende und reichhaltige Notizen, die sich über fast alle Gebiete der neueren Kunst, von der mittelalterlichen angefangen, erstrecken, während eines halben Menschenlebens auf das Sorgsamste gesammelt und fortwährend ergänzt; die Ergebnisse eines unausgesetzten Studiums, insbesondere der Malerei, das namentlich durch eine fortwährend geübte Anschauung in einem grossen Mittelpunkte der Kunstwelt und die Ergänzung derselben durch ausgedehnte Reisen, unterstützt sodann durch die Kenntniss der literarischen Quellen, zu einer ächten Kennerschaft geführt hat. Dieses Material sollte eigentlich die Grundlage eines von dem Verfasser selber herauszugebenden Künstlerlexikons bilden; doch überliess er es dem Unterzeichneten sofort zu freier Benutzung, als ihm derselbe den Plan des neuen auf noch breiterer Basis angelegten Unternehmens mittheilte.

V.

Dem so umfassenden, mit der Beihülfe so vieler und so verschiedener Kräfte unternommenen Werke musste ein einheitlicher Charakter erst recht gesichert werden. Es waren gewisse Normen der Anordnung und Behandlung, gewisse Grundsätze und Bedingungen der historischen Bearbeitung, die sich aus dem gegenwärtigen Stande der Kunstwissenschaft ergeben, festzuhalten und mit den Mitarbeitern ihre Durchführung zu vereinbaren.

Von diesen Gesichtspunkten können wir hier nur die vornehmsten herausheben.

1. Was zunächst die Biographien der Meister ersten und zweiten Ranges anlangt, so soll die Darstellung alle Thatsachen, hinsichtlich des Lebens sowol als der Werke, vollständig mittheilen. Allein diese Züge sollen zugleich in historischer, wenn auch gedrängter Schilderung verarbeitet sein, um von der künstlerischen Individualität, ihrem ganzen Wirken und Schaffen, ein volles klares Bild zu geben. Das setzt (für den eigentlichen Text der Biographie) eine Behandlungsweise voraus, welche Leben und Thätigkeit in Eines verbindet und deren Wechselwirkung aufzeigt; welche zweitens das Verhältniss darlegt, das die betreffenden Meister zur Kunst ihres Zeitalters gehabt, wie sie aus ihr hervorgegangen, wie sie dieselbe fortgebildet haben; welche drittens die Stellung bezeichnet, die sie in der Kunst überhaupt einnehmen, und daraus zur Würdigung ihrer künstlerischen Eigenthümlichkeit gelangt. Eine derart eingehende Schilderung, bei aller Kürze in der Fassung, wird bei jenen Meistern, welche die Gipfelpunkte der Kunst überhaupt bedeuten, vom Leser erwartet werden; solche Artikel müssen auch in ihrem Zusammenhange Werth und Interesse haben. Da sie natürlich von grösserem Umfange sind, werden sie, zu rascherer Uebersicht, in Absätze mit Aufschriften getheilt sein.

2. Zugleich aber haben wir, ausser diesem biographischen Text, welcher die Arbeiten der Meister im Verlauf ihres Lebens betrachtet, eigene vollständige Verzeichnisse ihrer Werke, ihre »Oeuvres« zu geben: mit genauer Prüfung ihrer Aechtheit und Unächtheit, chronologisch geordnet und nebst Bezeichnung der Lokale, wo sich die einzelnen Werke, welcher Art sie seien, gegenwärtig befinden. Da es sich hier nur um hervorragende Meister handelt, wird dieses Verzeichniss auch die verlorenen und verschollenen Arbeiten derselben umfassen. Endlich soll hier die Geschichte, welche manche Kunstwerke haben, das Ganze ihrer Wanderungen, Beschädigungen, Restaurationen u. s. f. kurz erzählt werden.

Hier zeigt sich, wie bei den hervorragenden Meistern ein Zusammenwirken mehrerer Mitarbeiter, je nach ihren besonderen Studien, möglich ist. Oefters wird das Verzeichniss der Werke von einer andern Hand sein, als der biographische Text.

3. So stellt sich unser Werk die Aufgabe, von allen bedeutenden Meistern zwar gedrängte, aber so weit gegenwärtig möglich erschöpfende Monographien zu bringen.

4. Mehr summarisch sind natürlich die untergeordneten Meister zu behandeln; doch wird auch ihre Charakteristik jede wesentliche, uns sicher überlieferte Nachricht bringen, sowie die Hauptwerke aufzählen. Zu diesem Ende werden auch die ursprünglichen Quellen, die älteren Schriftsteller, welche von ihnen berichtet haben und die bisher weit weniger benutzt sind, als man glauben sollte, aufs Neue nachgesehen. Die Kritik ihrer künstlerischen Bedeutung wird sich, indem sie die bedeutsamen Züge hervorhebt, so kurz als möglich fassen.

5. Schwerer ist es, eine allgemeine Norm für diejenigen Künstler durchzuführen, von denen uns keine Werke, sondern nur einige urkundliche Daten erhalten sind. Bekanntlich haben die archivalischen Untersuchungen der letzten Jahrzehnte Hunderte von dergleichen Namen zu Tage gefördert. Solche Meister wollen wir an ihrer alphabetischen Stelle dann eigens anführen:

a. wenn uns von ihrer Werkthätigkeit ein charakteristischer Zug überliefert ist;

b. wenn sie zu einer grossen Kunstepoche oder zu bedeutsamen Meistern in Beziehung stehen;

c. wenn sie in eine frühe Epoche zurückgehen und somit für den Beginn der Kunstthätigkeit in einer bestimmten Stadt oder Gegend bezeichnend sind.

d. Diejenigen aber, von denen lediglich nichts bekannt ist, als ihr Name, ihre Geburtszeit und etwa ihre Aufnahme in eine Gilde, wollen wir so viel als möglich in Gruppen zusammenfassen, am besten also unter den Namen ihrer Gilden (z. B. Florentiner Malerrolle unter F., Antwerpener Malerzunft unter A.).

6. Aehnlich wollen wir es mit den Vasenmalern des Alterthums halten. Nach Uebereinkunft mit Prof. H. Brunn, dessen bewährter Hand die Meister des klassischen Alterthums übergeben sind, werden jene sämmtlich unter dem Artikel »Vasenmaler« zusammengefasst werden. Nur so wird auf ihre Thätigkeit ein näheres Licht fallen können; eine Thätigkeit, welche die gesonderte Berücksichtigung jedes Einzelnen um so überflüssiger erscheinen lässt, als sie fast durchweg einen fabrikmässigen Charakter hat. Hingegen sollen die Gemmenschneider, auch die angeblichen, sowie die gefälschten Namen, jeder für sich angeführt werden. Zwar nur von Wenigen haben uns die Alten unzweifelhafte Nachrichten oder ächte Werke hinterlassen; allein unser Lexikon soll die Gelegenheit geben, auch die auf Irrthum oder Fälschung beruhenden Namen und zugleich die Berichtigung zu finden.

7. Andrerseits wollen wir solche Meister in den Kreis unseres Werkes ziehen, die zwar nicht mit Namen auf uns gekommen sind, aber durch ihre noch erhaltenen Werke bestimmte Künstlerindividualitäten bilden, als solche in der Kunstgeschichte ihre Stelle haben und unter einer gangbaren Bezeichnung in das Lexikon sich einreihen lassen (z. B. der Meister mit dem Anker unter A, der Meister E. S. unter E). Auch ungenannte Meister einer bestimmten Schule sollen, soweit sie entschiedene Charaktere bilden, unter dem Namen dieser Schule ihre Stelle finden. Alle diese Meister, denen der eigentliche Name fehlt, sollen in einem besonderen Bande vereinigt werden.

VI.

Eine schon durch ihren Umfang bedeutende Stelle werden die Kupferstecher, Radirer, Holzschneider u. s. f. einnehmen. Auf die sorgfältige Bearbeitung dieser Kunstzweige sind wir, wie schon bemerkt, nicht minder bedacht. Nach dieser Seite gleichfalls soll unser Werk möglichst vollständig sein.

1. Daher beachten wir hier auch die kleinen Meister. Denn indem ihre Werke vervielfältigt worden, haben sie in weiteren Kreisen Eingang gefunden und, auf welche Weise es immer sei, zur Verbreitung der Kunst beigetragen. Zudem haben diese kleinen Meister oft ein historisches Interesse, das den Mangel des künstlerischen gewissermaassen zu ersetzen vermag.

2. Von den Werken aller Meister werden wir annähernd vollständige Verzeichnisse geben; wobei wir aber zusammengehörige kleinere Blätter möglichst in Gruppen fassen wollen.

3. Dagegen wollen wir in den Beschreibungen der Blätter so gedrängt als möglich sein, so weit diese in den schon vorhandenen Handbüchern näher be-

zeichnet sind. Umgekehrt wird von den in diesen Handbüchern nicht angeführten Blättern, welche wir nachtragen, ausführlicher die Rede sein.

4. Die Titel der Stiche werden in ihrer ursprünglichen Sprache beigefügt und, wo es nothwendig erscheint, übersetzt.

5. So viel wie möglich werden wir die in jenen Handbüchern gegebene Numerirung der Blätter beibehalten. Da wir aber auch auf diesem Gebiete manche neue Forschungen, Berichtigungen und Zusätze zu bringen haben, so werden wir öfters eine eigene Numerirung annehmen müssen, jedoch immer, dort wie hier, die Nummern von Bartsch, Robert Dumesnil, Passavant, Gandellini u. s. f. hinzufügen.

6. Das Format der schon in jenen Handbüchern beschriebenen Stiche wird nur im Allgemeinen angegeben: wobei Fol. (imp., roy., gr., kl. Fol.) 4. und 8. einfach gesetzt, in die Höhe zu verstehen ist, Format in die Breite dagegen mit qu. Fol. u. s. f. bezeichnet wird.

7. Dagegen wird das Format der noch nicht beschriebenen Blätter (der älteren Meister) in Zollen und Linien oder in Centi- und Millimetern angegeben.

8. Auch die verschiedenen Abdrucksgattungen (d. h. Plattenzustände) wollen wir anmerken; und zwar immer in besonderen Zeilen unter den Stichen einfach mit I., II. u. s. f.

9. Die Kopien nach den Stichen werden gleichfalls angegeben. Da es vornehmlich bei den namhaften Blättern darauf ankommt, die Kopie von dem Original unterscheiden zu können, so wird in solchen Fällen die Komposition etwas näher (Figuren rechts oder links u. s. f.) bezeichnet.

10. Von den Stahlstechern und Lithographen werden die namhaften, deren Leistungen künstlerischen Charakter haben, ebenso wie jene Meister behandelt.

11. Auch was solche Meister, deren eigentliche Thätigkeit in ein anderes Kunstgebiet fällt, gestochen, radirt, geschnitten oder lithographirt haben, soll am Ende der sie besprechenden Artikel in der angeführten Weise verzeichnet werden.

VII.

1. Einen anderen Theil unserer Arbeit bildet die Aufzählung der irgend namhaften Abbildungen, insbesondere also der Stiche, nach den Werken der Maler, Bildhauer und Architekten, am Ende der diese selber betreffenden Artikel. Hier natürlich in knapperer Form als unter den Stechern und immer ohne die Abdrucksgattungen; ausführlicher jedoch, wo die Stecher etc. nicht genannt sind oder die Beschreibung des Blattes von Interesse für die Kenntniss des betreffenden Meisters ist (wie z. B. bei van Aeken oder Bosch). Auch solche Nachbildungen von Werth werden angeführt, die sich insbesondere in monographischen Werken befinden; ebenso die bedeutenderen Originalphotographien.

2. Diese Nachweise, bisher kaum irgendwo vorbereitet, erfordern in den meisten Fällen weitläufige und schwierige Nachsuchungen. Dass diese zu einem grossen Theile jetzt schon gemacht sind, ist insbesondere dem Verleger zu verdanken.

3. Wie wir übrigens auch in diesem Punkte kritisch verfahren und z. B. die Stiche nach ächten Bildern von denen nach angeblichen und unächten unterscheiden, wird unter A die Liste der Stiche nach Allegri (Correggio) bekunden.

Endlich werden wir die Monogramme der Meister geben und gleich unter dem Texte ihre im Stiche, Schnitte u. s. f. vorhandenen Bildnisse anführen.

VIII.

1. Um unserem Werke auch alle Bedingungen der wissenschaftlichen Brauchbarkeit zu sichern, soll jedesmal ganz am Schluss der Artikel die einschlägige Literatur angezogen werden. Insbesondere, und zwar zuerst, alle Monographien mit ihrem vollständigen Titel, dann alle ursprünglichen Quellen, endlich jene späteren Werke, welche Nachträge, Ergänzungen und Berichtigungen beibringen. Ueberall wo die citirten Quellen nicht selbst eine alphabetische Ordnung haben, welche sofort beim Nachschlagen den betreffenden Artikel finden lässt, werden wir Band- und Seitenzahl angeben.

2. Oefters citirte Werke werden nur mit den Hauptworten ihres Titels kurz bezeichnet. Denn es soll von denselben mit ihren vollständigen Titeln am Ende des ersten Bandes ein Verzeichniss gegeben, dieses Verzeichniss dann in den folgenden Bänden ergänzt werden. So wird unser Werk zugleich einen Katalog der kunsthistorischen, sowie der Kunstgeschichtliches überhaupt enthaltenden Schriften bringen.

IX.

Um dem Leser das Nachschlagen in unserem Lexikon so leicht als möglich zu machen, wollen wir hier noch die Grundsätze darlegen, welche wir für die Nomenclatur angenommen haben. Denn gewisse Grundsätze, wenn sie auch nicht überall durchzuführen sind, waren erforderlich, um endlich der Zufälligkeit und Verwirrung vorzubeugen, welche sich in dieser Hinsicht in den meisten lexikalisch-biographischen Werken finden.

1. Alles wol erwogen, schien das Angemessenste: einmal, die Künstler unter ihren eigentlichen, nicht unter ihren Beinamen (seien sie nun vom Geburtsort, vom Vater oder sonst woher genommen) aufzuführen, und zweitens, wie dies meistens der Gebrauch der Zeiten selber war, unter ihren Vornamen, so lange die Geschlechts- und Familiennamen noch wenig in Aufnahme gekommen, unter diesen aber, seitdem dieselben immer mehr allgemein geworden. Bekanntlich fand dies in Italien später statt (etwa seit der Mitte des 15. Jahrhunderts), als in den nordischen Ländern.

2. Nicht in allen Fällen wird sich dieses Princip beibehalten lassen; für Ausnahmen muss Raum bleiben. Eine solche tritt z. B. ein, wo Meister des 15. oder 16. Jahrhunderts durch die Bezeichnung ihres Vornamens mit einem bestimmten Zusatze gleichsam ihren eigenen Namen für alle Zeiten erhalten haben. Daher wird z. B. Andrea del Sarto am besten unter den Buchstaben seines Vornamens gezogen.

3. Irgendwie zusammengehörige, durch Schule oder Verwandtschaft eine Gruppe bildende Meister, welche unter einem gemeinsamen Namen bekannt sind, werden am passendsten, schon der historischen Folge und Entwickelung halber welche sich in ihnen darstellt, unter den Buchstaben jenes gemeinsamen Namens gebracht. So z. B. die Pisani, die Gaddi, die Lorenzetti.

4. Selbstverständlich wird von den verschiedenen gebräuchlichen Namen eines Künstlers jeder unter dem betreffenden Buchstaben angeführt und dabei auf jenen verwiesen, welcher den eigentlichen Artikel bringt.

5. Für die Reihenfolge gleichnamiger Meister ist es zweckmässig, an die Stelle der alphabetischen Ordnung die chronologische zu setzen. Gewisse Gruppen und Familien von Künstlern stehen unter sich in einem geschichtlichen Zusammenhange, und sowohl ihr Leben als ihre Thätigkeit begreift sich leichter und einfacher, indem man dem Verlaufe dieses historischen Processes nachgeht. Umgekehrt sind bei der alphabetischen Linie Rückbeziehungen und Wiederholungen nicht zu vermeiden. Ausserdem ist, bei den öfters gehäuften, öfters gleichen und bisweilen unsicheren Vornamen, die chronologische Folge für den Nachschlagenden bequemer; auch wird ihm die ungefähre Zeit, welcher der Künstler angehört, höchst selten unbekannt sein.

X.

Diesem in festen Grundlinien gezeichneten Plane musste, damit er in seinen äusseren Hauptzügen sofort dem Auge klar sich darstelle, eine ebenso feste typographische Norm entsprechen. Eine solche ist wesentlich, um mit dem wissenschaftlichen Werthe eines derartigen Buches praktische Brauchbarkeit zu verbinden. Nach reiflicher Erwägung und mannigfachen Versuchen hat sich die jetzt vorliegende Form als die beste herausgestellt. Sie bedarf keiner Erklärung; schon bei flüchtiger Einsicht wird sich der Leser leicht zurechtfinden. Um auch dem Texte der grösseren Artikel die nöthige Uebersichtlichkeit zu verschaffen, erhält derselbe Ueberschriften, welche den Inhalt der einzelnen Abschnitte im Wesentlichen angeben. Wie überhaupt der ganzen Anordnung nach die sehr ausführlichen Artikel über die hervorragenden Meister gehalten sein werden, wird im Buchstaben A der Artikel Allegri (Correggio) zeigen.

Am Schluss dieses Vorberichts bleibt dem Herausgeber noch übrig, denjenigen Gelehrten zu danken, welche durch ihre eingehende Theilnahme das entstehende Werk unterstützt und den Beitritt anderer Mitarbeiter vermittelt haben. — Zu besonderem Danke ist der Herausgeber noch, ausser der Berliner k. Bibliothek, der Münchener Staatsbibliothek und namentlich ihrem Vorstande, Herrn Professor Halm, verpflichtet. Von Seiten der Redaction wäre ein solches Werk kaum durchzuführen ohne die reichen Hülfsmittel, sowol ältere als neuere, wie sie in seltener Vereinigung diese Bibliothek bietet. Die Benützung der letzteren aber ist wesentlich erleichtert sowol durch die Bereitwilligkeit, die liberale Weise, welche die Verwaltung dem wissenschaftlichen Arbeiter entgegenbringt, als durch die Einsicht, mit der dieselbe auf Ausfüllung der etwa noch vorhandenen Lücken fortwährend bedacht ist.

Noch glaubt der Herausgeber der wesentlichen Förderung gedenken zu müssen, welche das grosse Unternehmen in der Person des Verlegers findet. Die Ausführung in dieser Weise wäre nicht möglich ohne die unermüdliche Thätigkeit und den umsichtigen Eifer, ohne das sachliche Interesse und Verständniss, welche Herr Wilh. Engelmann dem Werke widmet.

München, im November 1869.

Der Herausgeber:

Julius Meyer.

A.

Aa. Hillebrand van der Aa, holländischer Prospectzeichner und Kupferstecher, arbeitete um 1692—1728 (nach Zani); zumeist für den Verlag seines Bruders Pieter van der Aa, Kunsthändlers zu Leyden. Er hat nur wenige seiner Blätter bezeichnet. Durch eines derselben ist sein Vorname bekannt: »Lugduni Batavorum excudebant Petrus Balduinus van der Aa; caelabat Hidelbrandus van der Aa fratres 1697.« Theils nur gezeichnet, theils auch gestochen sind von ihm folgende Blätter:

1) Titelblatt zu: Het leven van Gustaaf Adolf, Koning van Zweden. — Leiden by Boudewyn van der Aa 1698. Die übrigen Bll. sind von J. van Aveelen.

2) Titelblatt zu: Index Batavicus von Adrianus Pars, Lugd. Bat. 1701; nach einer Zeichnung von W. van Mieris.

3) Zueignungsblatt des Werkes von Franz Ertinger: Kasteelen en Heerenhuizingen der Eedelen van Braband midsgaders der voornaamste Kloosters. Herausgegeben von Baron Le Roy. Leyden, van der Aa 1699. gr. Fol. Auch mit lateinischem Titel.

4) Titelblatt zu: Les Delices de l'Italie, Leide 1706. 12⁰. Hill. van der Aa fec.

5) Titelblatt zu der Ausgabe des Erasmus, Leiden 1703—6. gr. Fol. H. V. Aa Inv.: W. V. Mieris Del.: J. Baptist Sculp.

6) Titelblatt zum 4. Theil der Ausgabe des Cicero, Amsterdam 1724. 8⁰. H. van der Aa inv. J. v. d. Aveele Sculp.

7) Eine Folge von 71 Blättern mit Rheinansichten, mit Prospecten der anliegenden Städte, vom Haag und von Amsterdam. P. Schenk excud. Amstelodami. Schön gez. und gest. qu. 8.

8) Bildnisse zu: Principium et illustrium Virorum Imagines. Folge von 97 Bll. Fol. Lugd. Batav. Darunter mit seinem Namen bez.:

a) Statue des Erasmus von Amsterdam auf dem Markte über einer Kanalbrücke daselbst. H. van der Aa del. V. Stoopendaal sculp.

b) Otho Archiepiscopus et Vicecomes Mediolanensis. H. v. Aa Del. et Sculp.

9) Bildnisse der Familie Visconti in 12 Bll.

Im Verlage des Pieter van der Aa sind noch folgende grosse Bilderwerke erschienen, zu denen Hill. van der Aa mitgewirkt haben kann:

Imagines XLI Virorum celebriorum etc. Fol.

XXV Portraits des hommes celèbres. Fol.

XX Icones clarissimorum Medicorum etc. Fol.

Fundatoris, Curatorum et Professorum celeberr. etc. Effigies. 150 Bll. in Fol.

Effigies Virorum ac Feminarum illustrium. 9 Partes. Mit 314 Bll. (Zuerst in Gronovius' Thesaurus). Fol.

La Galérie agréable du Monde etc. les Habillemens et moeurs des peuples etc. 66 Tomes. Mit ca. 2400 Bll., gest. von Luyken, Mulder, Goerée, Baptist, Stoopendaal. Fol.

Grand théâtre historique etc. 5 Vols. Mit vielen Bll. 1703. gr. Fol.

L'Italie illustrée etc. Mit 135 Bll. 1757. Fol.

Forces de l'Europe, Asie etc. etc. 20 Tomes. Mit Plänen u. Tafeln. qu. Fol.

Icones Arborum etc. 80 Bll. qu. Fol.

Recueil des plus belles Tailles-douces etc. 40 Bll. Fol.

Habillements de plusieurs Nations etc. (119 Bll. nicht, wie auf dem Titel angeg., 137).

Le Miroir des Portraits des Reformateurs des Eglises protestantes à Leide. 68 Pièces. Fol.

Vues des Villes de Londre, de Canterbury, de Colchestre et autres lieux circonvoisins. 1. 2. Livr. lang 4.

Autre Suite semblable de York et de Lancastre.

—— —— de Cambridge.

—— —— d'Ecosse et d'Irlande. 1. 2. Livr.

XIX Imagines quorundam clarissimorum Theologorum etc. etc. Leide. Fol.

XLVI Divers Portraits des Papes, Empereurs, Rois etc. etc. Leide. Fol.

Portraits des plus illustres Papes, Empereurs, Princes etc. etc. au nombre d'environ 600, en XXVIII planches. Fol.

XLVII Portraits de plusieurs Comtes, Barons etc. etc. Leide. Fol.

s. Heineken, Dict. I. 17, wo auch die Bildnisse einzeln aufgeführt. — Zani, Enciclopedia I. 283, 343. — Füssli, Allg. Künstlerlex. II, 1. — Ottley, Notices of Engravers, 1831.

T. van Westrheene und W. Schmidt.

Aa. Dirk van der Aa. Wappen- und Kutschenmaler in Haag, wo er von 1731—1809 lebte. Er malte Amoretten, Blumenguirlanden, Wappen und Arabesken auf Kutschenwände, auch Tapeten in der dekorativen Weise des 18. Jahrh., das bekanntlich derlei Arbeiten mit besonderer Kunst betrieb. Vermuthlich Lehrer seines Neffen:

Jakob van der Aa, der nach einer Reise in Italien Mitglied der «Schildersconfrerie» im Haag wurde, woselbst er als Bildnissmaler sich niederliess. Starb im Januar 1776 in der Kraft seiner Jahre.

s. V. Eynden u. V. D. Willigen, Gesch. der Vaderl. Schilderk. II. 211. — Immerzeel, De Levens en Werken. — Ch. Kramm, De Levens

en Werken. — Pieter Terwesten, Register der Confrerie Pictura (Manuscr.)*

T. v. Westrheene.

Aach oder Aachen, s. Achen.

Aadnes. Peder Aadnes, norwegischer Maler um 1776, aus Odnes am nördlichsten Ende des Randsfjord in Lands Kirchspiel, Christiania-Stift, gebürtig.

Bildn. des Naturforschers Hammer, mit der Jahrzahl 1776, gest. von J. G. Haas.

Dietrichson.

Aagaard. Carl Fredrik Aagaard, dänischer Landschaftsmaler, geboren zu Odense 1833. Zuerst Malerlehrling bei einem tüchtigen Handwerksmeister Prange, dann auf der Akademie zu Kopenhagen gebildet, zeichnete er in seiner ersten Zeit auf Holz für eine xylographische Anstalt und betheiligte sich an einigen grössern Dekorationsarbeiten. 1853 hielt er sich bei Vedbäk in Nordseeland auf, wo er Studien nach der Natur machte, und wurde mit dem Meister der dänischen Landschaftsmalerei, Skovgaard, bekannt, der ihm Unterricht ertheilte. A. hat auch den trefflichen Dekorationsmaler Hilker bei mehreren Arbeiten unterstützt. Auf der skandinavischen Ausstellung in Stockholm 1866 war von ihm eine Partie aus dem Thiergarten bei Jägersborg auf Seeland; das Bild gehört der k. Galerie zu Kopenhagen und ist, neben einer Partie von Liselundsgarten auf Möen, vielleicht seine bedeutendste Leistung.

Skovgaard's frische Darstellungsweise und getreue Naturbeobachtung sind auf den Schüler übergegangen; namentlich thut sich derselbe in der Schilderung dänischer Buchenwälder hervor. Seine Motive hat er mit Vorliebe der kleinen Insel Möen u. ihrer friedlichen Natur entnommen.

Aagaard's älterer Bruder, Kunsthändler in Kopenhagen, ist ein guter Xylograph.

Dietrichson.

Aal. Van Aal: unter diesem Namen führt der Katalog der ehemaligen herz. braunschweig. Galerie zu Salzdalum ein Gemälde der Psyche mit Aeolus und Amor auf und fügt hinzu, dass die Landschaft von Riesbrand, die Blumen von van Brügge gemalt seien. Mit Letzterem ist ohne Zweifel der Blumenmaler K. Verbruggen, unter ersterem vielleicht der Landschaftsmaler Rysbrack gemeint, der gleichzeitig mit jenem zu Antwerpen lebte. Van Aal aber ist wahrscheinlich Nikolaus van Hal, der Zeitgenosse Beider, der häufig Nymphen und Genien in die Werke anderer Meister malte.

W. Schmidt.

Aalst, s. Aelst.

Aarestrup. Marie Helene Aarestrup, norwegische Malerin, geb. in Flekkefjord 1829, malt besonders Bildnisse, doch auch Genrebilder. Ihren ersten Unterricht erhielt sie von dem Landschafter Reusch in Bergen. Nach dessen Tode ging sie 1856 nach Paris, wo sie unter Tissier arbeitete, und später nach Düsseldorf, wo sie Vautier's Schülerin wurde. Ihre Porträts, die meist nach Schweden, Dänemark und Frankreich gegangen sind, zeichnen sich durch feines Gefühl aus; 1866 erregte ein Porträt der Sängerin Nilson auf der Ausstellung in Paris einige Aufmerksamkeit. Von ihren Genrestücken sind bemerkenswerth: Ein Fruchthändler (Bergen), Spielendes Kind und Hirtenknabe (1863, Christiania-Kunstverein), Ein Mönch, Pifferari (Gothenburg), Interieur von Hôtel Cluny in Paris, Blumenmädchen (Museum von Gothenburg), Eine Sennerin und Ein Interieur. Sie hält sich meist in Paris auf.

Nach schriftl. Mittheilungen der Künstlerin.

Dietrichson.

Aarhuus. Anders Ottesen Aarhuus, dänischer Kupferstecher um 1650, wahrscheinlich in Aarhuus in Jütland geb. Seine Arbeiten, deren das dänische Kupferstichkabinet drei Blätter besitzt, sind gering.

1) Bildniss des Johann Brockenhuus, 1650. kl. Fol.
2) Hist. Landschaft mit den Evang. Matthäus und Andreas. qu. 4.
3) Ingeborg Kruses Ahnen in der himmlischen Herrlichkeit. qu. 4.

s. Weinwich, Kunstner-Lexicon. *Dietrichson.*

Aaron. Abraham Aaron, Stempel- und Edelsteinschneider, arbeitete 1764 in Schwerin, 1774—76 in Stockholm. 1777 kehrte er nach Schwerin zurück, wo er 1798 starb. Auf seinen Geprägen stehen die Buchstaben A. A.

s. Schlickeysen, Erklär. etc. auf Münzen, 1855. p. 42.

W. Schmidt.

Aart. Aart oder Aartgen van Leyden. Der Sohn eines Klaas, daher Claassen, richtiger Klaaszoon genannt. Siehe diesen.

Aartman. Nicolaas Matthysz Aartman, Zeichner, geb. vermuthlich zu Amsterdam 5. Dez. 1713, † 5. März 1760. Man kennt von ihm Zeichnungen (Landschaften mit Gebäuden und Fig.) mit Feder und Tusche fein behandelt, auch Titelvignetten. Im Kunstkatalog von R. Weigel Nr. 1173 ist eine Zeichnung (mit dem Namen) angeführt, reiche Architektur mit Figuren; später in Rolas du Rosey's Besitz.

J. Schoute radirte nach ihm eine Bauernkirchweih: Boeren-Kermis Vreugd. Geinventeert en geteekent door Aardman en in kooper gebragt door J. Schoute, gr. Fol.

s. V. Eynden en V. D. Willigen, Gesch. der Vaderl. Schilderk. II. 138. — Immerzeel, De Levens en Werken. — Ch. Kramm, De Levens en Werken.

A. Aartman, von dem im vorigen Jahrhundert Landschaften mit Staffage, z. B. Rheinansichten mit Gebäuden und Fahrzeugen, dann auch genreartige Darstellungen (z. B. die vier Tageszeiten in häuslichen Scenen) mit Tusche oder Farben gezeichnet, in verschiedenen Kunstauctionen vorkamen, ist vielleicht ein Verwan-

*) Die ausführlichen Titel der angeführten Werke siehe am Ende des Bandes.

der von jenem N. M. Aartmann, oder auch derselbe Künstler, dessen Namen nur unrichtig angegeben worden.

s. Chr. Kramm, de Levens en Werken.

T. v. Westrheene.

Aartsen, die Künstler dieses Namens unter Aertsen.

Aartsz, s. Aertsz.

A.-Atto. A-ATTO OLIBATŌ SM. So viel las Mutius Phöbonius von dem Namen des Bildhauers, der 1292 eine Tafel mit dem königlichen Wappen an dem Thurme von Castrum Cellae bei Carsoli in den Abruzzen ausgehauen hat. Dasselbe ist mit der Umschrift dort abgebildet. Die Inschrift danach bei Schulz, Denkm. d. K. in Unterit. II. 81.

s. Mutius Phöbonius, hist. Marsor. Neap. 1678. p. 206. — Graevii thes. ant. et hist. It. 9, 4. p. 152.

F. W. Unger.

Abacco. Antonio del Abacco, s. Labacco.

Abadie. Paul Abadie, Architekt, geb. zu Bordeaux 22. Juli 1783, bildete sich zuerst unter Bonfin in Bordeaux, dann unter Percier in Paris aus. Von 1818—1854 Architekt des Departements der Charente, war er insbesondere für öffentliche Bauten in Angoulême thätig; von ihm sind daselbst namentlich der Justizpalast, das Gefängniss, das Präfecturgebäude und die an das Seminar anstossende kleine gothische Kirche.

s. Gabet, Dictionnaire. — Bellier de la Chavignerie, Dict.

J. Meyer.

Paul Abadie, Sohn des Vorigen, geb. 9. Nov. 1812, Architekt verschiedener franz. Departements und Mitglied der Kommission für Erhaltung der Baudenkmäler. Von ihm insbesondere die namhafte Restauration des Thurmes an der Pfarrkirche St.-Michel zu Bordeaux und diejenige der Kirche Ste.-Croix ebendaselbst. A. ist überhaupt für den Kirchenbau in Frankreich seit 1845 vielfach thätig gewesen.

s. Bellier de la Chavignerie, Dict.

J. Meyer.

Abaisi. Tommaso Abaisi und seine Söhne Alberto und Arduino, Bildhauer, von Modena gebürtig, arbeiteten gegen 1450 die Büsten der Apostel für die Sakristei der Kathedrale von Ferrara (später beim Umbau des Chores entfernt und in das Museum des Kanonikus Scalabrini gebracht). Im Archiv der Kirche S. Francesco daselbst findet sich die Notiz, dass Arduino Baisio von Modena, Bürger von Ferrara, von den Patres nach Modena berufen worden und den Auftrag erhalten habe, den Chor zu bauen (1428—1431).

s. Cicognara, Storia della Scultura. II. 196.

J. Meyer.

Abano. Petrus de Abano, geb. zu Abano bei Padua 1250, ein berühmter Gelehrter, dem man eine eigenthümliche Stelle in der Kunstgeschichte hat zuweisen wollen. Er reiste in seiner Jugend nach Constantinopel und betrieb dort das Studium der Medicin und Philosophie. Hier erwarb er sich solchen Namen, dass er nach Padua berufen wurde, ging aber später nach Paris, wo seine astrologischen Ansichten ihm Verfolgungen wegen Ketzerei und Zauberei von Seiten der Dominicaner zuzogen, so dass ihn die Universität und der Pabst dagegen schützen mussten. Er hatte das Verdienst, zuerst den Schriften des arabischen Philosophen und Arztes Averrhoes Eingang in die scholastischen Studien zu verschaffen. Dann kehrte er nach Padua zurück und wurde 1314 auf ein Jahr nach Treviso berufen, um dort an der neu eröffneten Universität Medicin zu lehren. Er starb in Padua 1315. Auch hier hatte man ihn wiederholt der Ketzerei angeklagt; nach seinem Tode wurden seine Gebeine öffentlich verbrannt. Die späteren Schriftsteller pflegen ihn als einen grossen Zauberer hinzustellen. —

Diesem merkwürdigen Manne soll schon Giovanni Angeli in dem Astrolabio de' Pianeti (Venezia 1494) die Erfindung, wenn auch nicht die Ausführung des Cyclus von etwa 400 astrologischen Bildern zugeschrieben haben, mit denen der Salone des Palazzo della Ragione in Padua (s. den Art. Pietro di Cozzo) geziert ist. Allerdings pflegt man in denselben tiefere astrologische Geheimnisse zu vermuthen, als sie in Wahrheit enthalten. Denn die oberste Reihe schildert lediglich die verschiedenen Geschäfte, die in den Bureaus behandelt werden, zu welchen die vielen Thüren des Saales führen, und darunter sind die Zeichen des Thierkreises mit entsprechenden Bildern als ein Monatskalender angebracht, wie solche schon im Alterthum vorkamen und im Mittelalter vielfach die Façaden der Kirchen schmückten. Auch die Apostel sind in gleichem Sinne nach den Zeiten ihrer Festfeier den Zeichen des Thierkreises zugetheilt. — Im J. 1420 wurde der Palast durch einen Brand zerstört, und nach Campagnola hat ein sonst unbekannter Maler Giovanni Miretti (s. d.) von Padua einen Theil, und ein ungenannter Ferrarese einen andern Theil des wieder hergestellten Salone gemalt. Ob Giovanni und Antonio von Padua daran Antheil haben, was Crowe und Cavalcaselle für nicht unmöglich halten, muss dahin gestellt bleiben. Rechts am Eingange findet sich dort die Figur eines Astronomen mit dem Namen des Giotto darunter, der bekanntlich zur Zeit des Petrus in Padua gemalt hat. Es scheint danach, dass die ursprünglichen Bilder wirklich von diesem nach der Idee des grossen Astrologen gemalt waren, und jene Erzählung darf man nicht ohne weiteres zu den Fabeln werfen, mit denen das Leben des Letzteren ausgeschmückt worden ist. Doch hat sich jedenfalls Miretti, oder wer sie sonst malte, nicht streng an den

früheren Zustand derselben gebunden; wenigstens sind die Heiligenbilder in den untern Räumen sicher keine Erneuerungen älterer Gemälde, da der heil. Marcus hier nicht bloss Almosen gebend, sondern auf einem Thron sitzend erscheint, offenbar ein Symbol der venezianischen Herrschaft, die erst 1403 eingetreten war. Künstlerisch genommen sind übrigens diese Malereien von keiner besonderen Bedeutung, jetzt auch mehrfach übermalt.

s. G. M. Mazzucchelli, Notizie storiche e critiche intorno alla vita di Pietro d'Abano, in der Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici. Tom. XXIII. Venezia 1741.

s. Gio. Batt. Rossetti, Descrizione delle Pitture etc. etc. di Padova. Pad. 1776. p. 285, 286. — Zanotto, Pittura Venez. p. 234. — Anonimo, ed. Morelli, p. 28. — Crowe and Cavalcaselle, Hist. of Paint. in It. I, 293 u. II, 251. — Schnaase, Kunstgesch. VII, 513.

F. W. Unger.

Abaquesne. Madou Abaquesne, ein Töpfer, wird nach André Pottier in einer Chronik von Rouen zum Jahre 1549 erwähnt. Pottier ist geneigt, ihm die beiden aus dem Schlosse Ecouen stammenden Bruchstücke eines Fussbodens von glasirten Fliesen zuzuschreiben, die sich in der Sammlung des Herzogs von Aumale zu Orleans-House befinden. Sie sind mit der Inschrift «A Rouen 1542» bezeichnet und enthalten in 238 Carreau's die Darstellungen des Mucius Scävola und des Curtius in der Technik der italienischen Majoliken.

Abbildung in: Alex. Lenoir, Musée des monumens français T. III. pl. 118. 119; wo sie mit Unrecht dem René Palissy zugeschrieben werden.

s. Labarte, Arts industr. IV. 483, 484.

Fr. W. Unger.

Abarca. Donna Maria de Abarca, spanische Malerin, lebte zu Madrid gegen die Mitte des 17. Jahrh. Garcia Hidalgo spricht mit Anerkennung von dem Talente, das sie in der Ausführung von Miniaturen und Bildnissen zeigte.

s. Garcia Hidalgo, Principios para estudiar el nobilissimo arte de la pintura. Madrid 1691. p. 4.

Lefort.

Abarca. Miguel de Abarca, Baumeister zu Besain in Guipuzcoa, baute dort von 1657—1663 von Almosen eine Kapelle des S. Martin de la Ascension y Loináz gegenüber dem Geburtshause des Heiligen. Der nicht unbedeutende Bau wurde durch den Mangel an Geldmitteln unterbrochen und erst nach dem Tode des Abarca zu Ende geführt. † 1683.

s. Llaguno y Amirola, Noticias III. 93. IV. 52.

Fr. W. Unger.

Abaria. Esteban Abaria baute 1610 den Thurm der Pfarrkirche Sta Maria de Oxirondo in Vergara, Provinz Guipuzcoa, der als ein hübsches und gut gearbeitetes Stück gerühmt wird.

s. Llaguno y Amirola, Noticias. II. 19.

F. W. Unger.

Abate. Pier Antonio dell' Abate von Modena, auch bloss Pier Antonio da Modena genannt (P. Ant. d'Allaban beim Anonimo des Morelli p. 4 ist falsch), gegen Ende des 15. Jahrh. durch seine Arbeiten in Holzmosaik bekannt, die besonders für Chorstühle verwandt wurden. In Padua arbeitete er 1462 bis 1469 mit den Brüdern Lorenzo und Cristoforo Canozzi von Lendenova an den Chorstühlen; von ihm waren die Rücklehnen. Selbständig verfertigte er von 1481 bis 1488 zu Vicenza die Chorstühle von St. Maria in Monte; 1486 nach der Inschrift bei Burchelati, comment. hist. Tarv. p. 272, zu Treviso die in S. Francesco.

s. Gonzati, S. Antonio di Padova I, 65. 263. — Anonimo, ed. Morelli, p. 92.

Fr. W. Unger.

Abate. Abate di San Martino, s. Primaticcio.

Abate. Andrea Abate, s. Belvedere.

Ab Avibus, s. Osello.

Abbaleratus, falsche Lesart für Belenatus (s. diesen Art.). *U.*

Abbart. Franz Abbart od. Abbarth, auch Abhardt, Bildschnitzer aus Kerns in Unterwalden, † 10. Sept. 1863 Ein Crucifix, ein betender Niklas von der Flüe und ein Winkelried, nachdem er den Drachen getödtet, von dem jungen A. in Bern 1804 ausgestellt, fanden insbesondere durch das Naive und Originelle der Arbeit Beifall. Für einen zweiten Winkelried erhielt A. eben dort 1810 die goldene Medaille. Für die Stadt Zopfingen schnitzte er 1812 nach einer Zeichnung des Bildhauers Tieck eine Gruppe der drei Grazien als Fuss eines silbernen Bechers (Ehrengeschenk an die schweizerische Künstlergesellschaft). Auch die granitnen Bären am Murtner Thore von Bern sind von seiner Hand. Er hat auch einige Christus- und Madonnenbilder geschnitzt; doch wurden seine Genredarstellungen aus dem Hirtenleben u. dergl. vorgezogen.

s. Morgenblatt, Stuttgart, 1812. p. 652. — Kunstblatt, Stuttgart 1842. p. 97. — Wiener Fremdenblatt 1863. No. 265. Notizen von Fr. W. Unger.

J. Meyer.

Abbate. Die Künstlerfamilie dell' Abbate oder dell' Abbati von Modena.

Giovanni dell' Abbate, der Aelteste derselben, s. den folg. Art.

Niccolò dell' Abbate (von den Italienern auch Messer Niccolò und Niccolino genannt), das berühmteste Glied der Familie, ein seiner Zeit viel bewunderter Maler, der mit Primaticcio und Rosso die Weise der Spätrenaissance nach Frankreich gebracht hat und mit diesen auf die französische Kunst von grossem Einfluss gewesen ist. Der Meister ist mehr durch die Stellung, welche er in der Kunstgeschichte einnimmt, und durch das ungewöhnliche Ansehen, das er im ganzen 16. Jahrhundert behauptete, als durch

die Werke, die er hinterlassen hat, von besonderer Bedeutung.

I. Name und Herkommen. Ausbildung. Arbeiten in Modena.

Man war lange im Ungewissen, woher der Name des Künstlers stamme. Malvasia (Felsina pittrice II. 158) berichtet, dass Niccolò seinen Namen von Primaticcio habe, und beruft sich dabei auf eine Stelle in den Minervalia Bononiae von Bumaldi: »Nicolaus, Francisci Primaticcii Abbatis discipulus, Nicolaus Abbatis propterea dictus, qui in Gallia cum praeceptore diu mansit.« Primaticcio war nämlich von Franz I. 1544 zum »Abbé de St. Martin de Troyes« ernannt worden und hiess seitdem l'Abbé Primaticcio. Auch in Rechnungen des franz. Hofes kommt unser Niccolò unter dem Namen Nicolas Labbé oder Nicolas de Labbey, auch Nic. Labbati vor; und wenn er auch Primaticcio's Schüler nicht sein konnte, da er erst mit vierzig Jahren zu diesem kam, so konnte er doch, da er mit und unter Primaticcio arbeitete, wie das bisweilen der Brauch war, nach ihm genannt sein. So schloss auch Mariette in seinen Anmerkungen zum Abecedario des Pater Orlandi; zugleich wollte er den wahren Namen des Niccolò entdeckt haben. Er fand nämlich in den Hofrechnungen einen »Nicolas Bellin dit Modesne peintre« angeführt, der 1533 für einige in Fontainebleau unter Primaticcio ausgeführte Arbeiten Zahlung empfing, und hielt nun ohne Weiteres diesen Bellin und jenen Niccolò für einen und denselben Künstler. Allein auf keine Weise lässt sich erweisen, dass Niccolò schon 1533 in Frankreich gearbeitet habe, und unzweifelhaft ist Bellin ein besonderer Meister, ebenfalls aus Modena, gewesen (s. Bellin). Es lässt sich sogar vermuthen, dass von ihm die Statuen herrühren, die man bisher willkürlich dem Niccolò dell' Abbate zugeschrieben hat.

Abati oder Abbate ist aber nicht Zuname, von Primaticcio hergenommen, sondern Familienname, und zwar vom Geburtsorte des Hauptes der Familie hergeleitet. So nahm schon Zani an, indem er dafür geltend machte, dass Giovanni, der Vater Niccolò's in »Abba nel Regiano, in guter Sprache Abbate genannt«, geboren sei. In der That sehen wir bei Tiraboschi, dass er in einem Todtenverzeichniss vom 1. Januar 1559 gefunden: »M. Zovanno di Abba Depintor morse in Modena« u. s. f. Niccolò war der Sohn dieses Giovanni di Abbate und hatte also von diesem seinen Namen. Der Vater, auch Maler (der also 1559 gestorben ist), machte nach der Chronik Lancilotto's, der ihn persönlich kannte, mit schön gearbeiteten Crucifixen (Christus am Kreuze) aus Stuck gute Geschäfte, und ohne Zweifel hat von ihm Niccolò die Stuccoarbeit gelernt, die in der innern Ausschmückung des Palastes von Fontainebleau oft genug zur Anwendung kam.

Niccolò di Abbate, Abbati, dell' Abbate, geb. 1512 (da in Lancilotto's Chronik berichtet wird, er sei 1552 im Alter von vierzig Jahren nach Paris gezogen), erhielt, wie es scheint, seinen ersten Unterricht vom Vater, dann vom Bildner A. Begarelli. Bald haben dann die Werke Correggio's und Parmigianino's entschiedenen Einfluss auf seine Anschauung und Kunstweise ausgeübt, während nicht lange nachher die Grundsätze der römischen Schule auf ihn einwirkten; auch heisst es, er habe sich eine Zeitlang unter Giulio Romano in Mantua weiter ausgebildet. Er soll in seiner Jugend Soldat gewesen sein, doch finden wir ihn schon in seinem 26. Jahre, 1537, mit Alberto Fontana bei der Ausmalung der Schlachtbänke seiner Vaterstadt thätig; insbesondere wird der hl. Gimignano mit zwei Engeln, jetzt von der Mauer abgenommen und im Museum zu Modena, für Niccolò's Werk gehalten. Erst 1546 erscheint er urkundlich mit den Wandmalereien des Palazzo del Comune seiner Vaterstadt betraut. Auch hier arbeitete er mit Alberto Fontana; aber diesmal malte der Letztere nur die Ornamente, während Niccolò die Ausführung der Hauptbilder übernahm. Dieselben, welche die Versorgung Modena's mit Lebensmitteln durch Brutus, das Triumvirat des Augustus, M. Antonius und Lepidus, die Belagerung Modena's durch die Bolognesen und eine Kriegsscene aus der Geschichte der Stadt zum Gegenstande haben, sind noch vorhanden, aber mit Oel übermalt und in schlimmem Zustande (s. Stiche No. 6). Im folgenden Jahre malte Niccolò für S. Pietro in Modena die Marter der Ap. Petrus und Paulus (s. Stiche No. 13 und 14), denen die auf Wolken schwebende Himmelskönigin durch Engel die Märtyrerpalme reichen lässt, jetzt in der Galerie zu Dresden. Der Einfluss Correggio's tritt in diesem Werke deutlich zu Tage, wie denn auch die Figur des einen Henkersknechtes geradezu dem Martyrium des heil. Placidus (von der Hand jenes Meisters) entnommen ist; doch ist die Nachwirkung der römischen Schule nicht minder merklich. Ein seiner Zeit viel gerühmtes Werk, das bald darauf entstand, war in der Kirche der Serviten die vier Evangelisten und Kirchendoctoren mit dem Herrn in der Mitte, in der Wölbung über dem Hauptaltare.

II. Malereien im Schlosse Scandiano und zu Bologna. Würdigung.

Von den Wandgemälden, welche sonst Niccolò für öffentliche und Privaträume, auch an den Façaden der Häuser, in Modena und der Umgebung ausführte, sind die meisten zerstört und zu Grunde gegangen. Nur diejenigen aus dem Schlosse Scandiano haben sich zum grössten Theil erhalten. 1772 wurden sie von der Mauer abgelöst und in das Museum von Modena gebracht; dann (nach einem Brande im J. 1815,

welcher drei Bilder zerstörte) auf Leinwand übertragen und von Goldoni Carlo restaurirt. Eines derselben, Deckenbild in Medaillonform, stellt eine musikalische Gesellschaft dar, in Halbfiguren rings im Kreise gruppirt; es sind die Glieder der Familie Bojardo, denen damals das Schloss gehörte, bei heiterem Spiel und Gesang, darunter die jugendlichen Männer- und Mädchengestalten von jener freien und doch vornehmen Anmuth, die den edlen Geschlechtern der Renaissancezeit eigen war. Von den zwölf Fresken, welche in demselben Zimmer Scenen aus den zwölf Gesängen der Aeneide darstellten, sind noch neun erhalten (s. Stiche No. 4); ausserdem Bruchstücke von Figuren und Landschaften, einige vielleicht zu einem Bildercyclus aus dem Orlando des Ariost gehörig, der ebenfalls in Scandiano in einem Säulengang gemalt war (Figuren von ein Drittel Lebensgrösse). Jene Kompositionen zeugen von Reichthum und Leichtigkeit der Erfindung und einer gewissen Meisterschaft der Behandlung; auch finden sich manche reizende Motive. Allein gewöhnlich sind sie in der Gruppirung überhäuft, in den Bewegungen von jener launenhaften, oft gezwungenen Kraft oder Anmuth, die der damals schon in Manier verfallenden italienischen Kunst eigen war. Die Gestalten sind in der bekannten, überschlanken und gezierten Weise des Primaticcio und Parmigianino; die Landschaft barock in ihren Formen und ohne Naturgefühl; die helle Färbung — darin es Niccolò dem Correggio nachzuthun meinte — geht in's Grelle und Harte, während umgekehrt im Dresdner Bilde die Schatten und die tiefen Töne zu schwer gerathen sind.

Zwischen 1547 und 1552 arbeitete unser Maler auf bolognesischem Gebiet und in Bologna selber; sein Ruf musste sich damals schon über seine Vaterstadt hinaus verbreitet haben. Auch von diesen Malereien hat sich wenig erhalten. Die Fresken im Palast Torfanini schilderten in 16 grossen Bildern die Geschichte des Tarquinius Superbus, in einer reichen Dekoration von grau in grau gemalten Göttertermen und von Stuccoornamenten (s. Stiche No. 3). Crespi erzählt, dass der berühmte Arzt Beccari die Gemälde als »ein bewundernswürdiges Werk« von Domenico Fratta in Wasserfarben kopiren liess, als der Palazzo Torfanini im 18. Jahrhundert abgetragen wurde, und diese Zeichnungen bis zu seinem Tode wie einen besonderen Schatz aufbewahrte. Von den Fresken Niccolò's im Palaste Poggi (jetzt der Universität) hat sich noch ein Fries, jedoch in kümmerlichem Zustande, erhalten: junge Männer und Frauen in heiterer gesellschaftlicher Unterhaltung. Ausserdem in einem Porticus des Palastes Leoni eine Geburt Christi (s. Stiche No. 7 u. 8), eines der besten Werke des Meisters u. von Lanzi sehr hervorgehoben, aber nachgedunkelt und beschädigt. Die Manier freilich in der Gruppirung sowie in der gesuchten Anmuth der Bewegung ist auch hier nicht zu verkennen.

Fast unbegreiflich scheint heutzutage, wie damals die Zeitgenossen sowol als die Nachkommen bis ins 18. Jahrh. hinein die Arbeiten Niccolò's auf's Höchste bewundern konnten. Malvasia nennt ihn ein grosses Genie, vollkommen in der Zeichnung, in Licht- und Schattengebung, Vedriani ein Wunder in seiner Kunst, und Scanelli berichtet, dass seine Werke in Modena wie Malereien von Rafael erschienen seien. Auch Vasari ist mit seinem Lobe nicht sparsam. Aber auch die Caracci, die ja dem schon in Niccolò sich ankündenden Manierismus mit allen Kräften entgegen zu wirken suchten, sind enthusiastische Verehrer des Meisters. Aus seinen Fresken im Palast Torfanini machten sie ein besonderes Studium, und in jenem bekannten Sonett Agostino's, das als das Ideal des Malers die Vereinigung aller charakteristischen Vorzüge der grossen Meister aufstellte, wird schliesslich »Niccolino« als das nachahmenswerthe Muster gepriesen, das dieses Ziel schon erreicht habe. Um so merkwürdiger, als die Caracci von dem gesuchten Reiz dieses Meisters als ausübende Künstler sich frei gehalten haben. Was sie an diesem anzog und über seine Mängel täuschte, das war offenbar seine Vermischung des correggesken Stils mit der Formengebung und der Kompositionsweise der römischen Schule. Und allerdings ist die Nachwirkung dieser Vorbilder in dem Adel mancher Gestalten nicht zu verkennen, auch dem Maler eine gewisse Tüchtigkeit der Darstellung nicht abzusprechen. Das bezeugt auch das Dresdner Bild. Zudem ist in seiner Phantasie ein überquellender Zug, in seiner Kunstweise ein Nebeneinander von aufdringlicher Kraft und verfeinerter Zierlichkeit, endlich ein Schein von Meisterschaft, der den Gründern der bolognesischen Akademie imponirte.

III. Berufung nach Frankreich. Malereien in Fontainebleau.

Unserm Niccolò aber ging es in Bologna, trotz seines zunehmenden Rufes, immer noch schlecht genug. Da trat der Wendepunkt in seinem Leben ein, der ihn nach Frankreich führte, dort zu Ansehen brachte und ihm für den Rest seiner Tage eine sorgenlose Existenz bereitete. Vedriani berichtet, Primaticcio habe zufällig auf bolognesischem Gebiet Kirchengemälde von Niccolò's Hand gesehen und sie in hohem Grade bewundert. Zu seinen ausgedehnten Arbeiten, die er fortwährend für den französischen Hof im neuen Schlosse zu Fontainebleau auszuführen hatte, bedurfte er eines weiteren tüchtigen Gehülfen, der mehr wäre als bloss dienende Hand; Niccolò mag ihm dazu um so tauglicher erschienen sein, als er bei ihm eine Gewandtheit der Frescomalerei fand, deren er selber sich nicht rühmen konnte. Auf Primaticcio's Veranlassung also nach Frankreich berufen, reiste Niccolò am 25. Mai 1552 dahin ab. Er fand die beste Aufnahme und gleich Anfangs günstige Arbeit; bald

schrieb er dem Vater, wie dieser selber Lancilotto erzählte, schon habe er den König und die Königin portraitirt, es ginge ihm gut und man möge ihm Frau und Kinder schicken. Er gedachte also in Frankreich zu bleiben und dort seine Heimat zu nehmen.

Und so kam es auch. In den französischen »Comptes des bâtimens«, insbesondere für Fontainebleau, werden 1556—1571 mancherlei Zahlungen für die Arbeiten des »Nicolas de l'Abbey, paintre«, (einige Male auch in Gemeinschaft mit seinen Söhnen Giulio Camillo und dem jüngern Camillo) aufgeführt. Seinen Wohnsitz hatte er in Fontainebleau genommen; er war dort ganz eingebürgert und stand, dem Kirchenregister von Avon nach, mehrere Male Gevatter, wie auch seine Frau, »Catherine del' Abbé«, einmal zusammen mit Primaticcio. Er muss sich ein ansehnliches Vermögen erworben haben; Tiraboschi spricht von einem festen Gehalt von 1000 »scudi«, was wohl 1000 Livres heissen soll, da Primaticcio nicht mehr als 1200 erhielt; doch wurden ihm ausserdem seine Arbeiten noch reichlich bezahlt. In jenen Rechnungen wird er jedesmal gemeinschaftlich mit Primaticcio genannt, und zwar so, dass er immer nach dessen Anleitung gearbeitet habe. Es ist indessen kaum wahrscheinlich, dass zu der Ausschmückung aller Räume und zu den verschiedenen Frescomalereien Primaticcio, der zudem als »Oberaufseher« (surintendant) der königlichen Gebäude vollauf beschäftigt war, ausschliesslich die Zeichnungen entworfen. Vielmehr wird er Niccolò, dessen dekoratives Talent und Erfindungsgabe sich schon in Italien glänzend bewährt hatten, zu manchen eigenen Kompositionen freie Hand gelassen haben. Was übrigens ganz des Letzteren Eigenthum, was er nach den Entwürfen Primaticcio's gemalt, würde sich auch dann nicht ausmachen lassen, wenn uns von diesen Malereien mehr erhalten wäre, als dies in der That der Fall ist. Immerhin berichtet Venturi nach Forciroli, der am Ende des 16. Jahrh. gelebt, dass im Ballsaale auch die Zeichnungen von dell' Abbate gewesen.

Die gemeinsamen Arbeiten beider Maler in Fontainebleau waren: im Gemach des h. Ludwig verschiedene Scenen aus dem trojanischen Kriege, restaurirt 1723 von J. B. Vanloo, jetzt ganz verschwunden; die reiche Dekoration mit mythologischen Darstellungen im Ballsaale (auch Saal Heinrich's II. genannt), deren leuchtendes und harmonisches Kolorit Vasari — wol nach Mittheilungen Primaticcio's, da er sie selbst nicht gesehen — besonders rühmte, und die neuerdings unter Ludwig Philipp von Alaux restaurirt, d. h. fast ganz von Neuem hergestellt sind (s. Stiche No. 22—36); dann in der »grossen Galerie« das Hauptwerk des Niccolò, das Leben und die Schicksale des Odysseus in 57 Feldern; zudem an der Decke in fünfzehn reich gegliederten Abtheilungen die Götter des Olymp (gemalt 1559 bis 1561). Nichts davon ist geblieben, da 1738 diese Galerie abgetragen wurde; doch sind uns die »Thaten des Ulysses« durch höchst mittelmässige Stiche von van Thulden (s. Stiche No. 1 u. 2), sowie von der Decke Fragmente durch andere Stecher erhalten. Mariette, der sie noch gesehen hatte, lobte insbesondere die Frescobehandlung, die wenige Maler so gut verstanden hätten, wie Niccolò. Gerade diese Werke wurden von den Zeitgenossen, und ebenso noch im 17. Jahrh. besonderer Bewunderung werth gehalten; nach Vedriani waren sie von schützenden kostbaren Vorhängen bedeckt. Der Graf Algarotti, der sie noch im letzten Moment vor ihrer Zerstörung sah, beklagte tief diesen unersetzlichen Verlust (Brief an den Dr. Beccari von Bologna vom 2. Juni 1744); ihren Urheber rechnete er zu den grössten Künstlern der Welt. Dass unsere Zeit eine so uneingeschränkte Bewunderung nicht theilen kann, ergibt sich schon aus den durch den Stich erhaltenen Kompositionen. In ihnen finden sich dieselben Mängel, von denen oben die Rede war. Geschick und Leichtigkeit der Anordnung, aus der guten Zeit der Renaissance überkommen, der frische Zug einer lebhaften Einbildungskraft und der Reiz einer heiteren, die schöne Formenwelt der Antike dekorativ versinnlichenden Wirkung lassen sich ihnen nicht absprechen. Aber nirgends ist Ruhe und Mass, Einfachheit und Würde, überall die Manier einer übertreibenden Bewegtheit, welche die Figuren häuft, die Kontraste steigert und die natürliche Schönheit der nackten Form nicht mehr zu treffen weiss. Weiterhin malte Niccolò (nach Mariette 1570) im Auftrag der Königin Katharina von Medici, in dem Gemach der Herzogin d'Etampes, das jetzt zum Treppenhaus gezogen ist, das Leben Alexander's des Grossen (restaurirt unter Ludwig Philipp von Abel de Pujol) (s. Stiche No. 37—42). Die Zahlung dafür erhielt er 1571 (s. unten de Laborde), zu gleicher Zeit mit derjenigen für die Restauration einer »liegenden Frau« von Tizian.

Auch ausserhalb Fontainebleau übernahmen Primaticcio und Niccolò die Ausschmückung mancher Paläste, so im alten Pavillon von Meudon, im Hôtel Montmorency zu Paris, im Schlosse Beauregard bei Blois. Niccolò führte allein gleichfalls derartige monumentale Wandmalereien aus, z. B. in der Kapelle des Hôtel de Guise. Nichts von dem Allem ist erhalten, so wenig wie von den Staffeleibildern unseres Meisters für den königlichen Hof, die, wie es scheint, die nackte Gestaltenwelt der Antike etwas in's Lüsterne hinüberzogen. Die Beimischung des sinnlichen Reizes lag überhaupt in der Weise der Spätrenaissance, und für den französischen Hof von damals mochte sie Niccolò erst recht am Platze finden. Auch eine Anzahl von Landschaften malte derselbe den Rechnungsurkunden nach in Fresco. Endlich ergibt sich noch aus solchen Anweisungen, dass Niccolò 1571 für die

feierlichen Einzüge Carl's IX. und der Königin Elisabeth mit dem Bildhauer Germain Pilon die künstlerische und dekorative Ausstattung der Triumphbögen leitete, wobei es an frostigen und schwülstigen Allegorien nach den Erfindungen der gleichzeitigen Poeten nicht fehlte.

Von erhaltenen Werken des Niccolò finden sich ausser den genannten noch ein Raub der Proserpina (s. Stiche No. 18), in einer reichen phantastischen Landschaft von schlagender Beleuchtung, beim Herzog von Sutherland in London, und eine heilige Familie, in der correggesken Weise des Meisters, bei Lord Scarsdale in Keddlestonhall. Ob die auf Holz gemalte lebensgrosse Diana in Fontainebleau von Primaticcio oder Niccolò herrühre, ist ungewiss. Sicher aber ist nicht von Letzterem das Miniaturbildniss Franz des Ersten, im Kostüm der Minerva (Geschenk des Grafen Caylus an die Pariser Bibliothek, jetzt im Kupferstichkabinet, gestochen von P. Chenu). Das übrigens gute Bildchen verräth zu sehr die Hand eines eigentlichen Miniaturisten. Einige schöne Handzeichnungen des Niccolò besitzt die Sammlung des Louvre, zwei die Galerie von Modena; im Kabinet Crozat waren deren 56.

s. R. Weigel, Handzeichn. Nr. 5221—26.

Tiraboschi berichtet, nach Forciroli, dass der Künstler 1571, also sehr bald nach jenen Arbeiten für den Einzug des Königs, und zwar in Fontainebleau gest. In der That findet er sich seitdem nirgends mehr erwähnt.

IV. Charakteristik.

Niccolò war einer der bedeutendsten von jenen Meistern, welche am Ausgang der Renaissance stehen und, nachdem die höchste Entwickelung der Kunst in raschem Laufe erreicht war, auf der Höhe sich nicht zu erhalten vermochten. Mit überreiztem Geschmack, schon nicht mehr fähig, das reine Ebenmass freier und doch einfacher Schönheit zu empfinden, suchen sie in einem ausgelassenen Formenspiel, in aparten, kecken Bewegungen, in übertriebener Kraft und überzierlicher Anmuth nach neuen Reizen. Dazu kommt ihnen die von den grossen Vorgängern erlernte Meisterschaft und die Ausbildung des malerischen Reizes, wie sie namentlich durch Correggio stattgefunden, sehr zu Statten. Die Zeitgenossen aber empfinden noch den grossen Zug der Renaissance, der in ihnen nachwirkt, und haben doch zugleich mit schon verwöhntem Geschmack ein besonderes Gefallen an ihrer Manier und dem Spiel ihrer Virtuosität. Uebrigens hatte Niccolò zur monumentalen Dekoration festlicher Räume ein entschiedenes Talent, und so hat er nicht wenig dazu beigetragen, die heitere Gestaltenwelt der Antike in die französische Kunst einzuführen. Ein unmittelbarer Einfluss seiner und des Primaticcio Kunstweise auf die französischen Bildhauer, insbesondere Jean Goujon und Germain Pilon, ist nicht zu verkennen.

Sein Bildniss s. No. 4 u. No. 5 der Stiche.

a) Angeblich von ihm radirt:

1) Pallas mit dem Helme in der einen, und der Lanze in der andern Hand.

b) Nach ihm gestochen:

1) Les travaux d'Ulysses. Les desseignes par le Sieur de Saint Martin (i. e. Primaticcio) de la façon, qu'ils se voyent dans la maison Royale de Fontainebleau, peints par le Sieur Nicolas et gravés en cuivre par Théod. van Thulden. Paris 1634. lang 4°. 58 rad. Bll.

2) Verkleinerte Copien von der Gegenseite, gest. von M. Kilian. Fol.

3) Giampietro Zanotti, le Pitture di Pellegrino Tibaldi e di Niccolò Abbati, esistenti nell' Instituto di Bologna. Venezia 1756. gr. Fol. 41 Bll. Hierin der Fries: Gesellschaft von jungen Männern und Frauen, gem. von Niccolò, gest. von B. Crivellari. 4 Bll.

4) L'Eneide di Virgilio, dipinta in Scandiano dal cel. pitt. N. Abati. Il tutto rappresentato in disegni imitati dall' originale dal Sig. Gius. Guizzardi Bol. —, incise dal fu Sig. Ant. Gajani. Mit Text von G. B. Venturi. Modena 1821. gr. Fol. 18 Bll. mit Portr. von Niccolò.

5) Fregio delle Sale del già Palazzo Leoni, ora Marchesino, dip. dal cel. Nicolò dell' Abate posto in Litografia da Achille Frulli Bol. (Bologna 1847, 1852), Fol. Mit dem Bildnisse des Künstlers und 38 lith. Bll.

6) Gius. Guizzardi e Giul. Tomba, le Opere di Guido Mazzoni e di Ant. Begarelli, celebri Plastici Modenesi, e le Pitture eseguite nelle Sale del Palazzo della Comunità di Modena da Nicc. Abati, Bart. Schedoni ed Erc. Abati. Con le Vita — scritte da Ces. Galvani, C. Malmusi e M. Valdrighi. Modena 1823. gr. Fol. 42 Bll. in Umrissen.

7) Die Anbetung der Hirten oder die Geburt Christi, aus dem Palast Leoni, gest. von Gaet. Gandolfi. gr. qu. Fol.

8) — dass., rad. von Jos. Maria Mitelli. gr. qu. Fol. Von Bartsch nicht gekannt.

9) Die Anbetung der Könige in Friesform. Huart exc. schmal qu. Fol.

10) Die Anbetung der Könige, nach dem Bilde im Pal. Soubise zu Paris, gest. von J. A. le Pautre in 2 Bll. gr. qu. Fol.

11) Die hl. Familie in einer Landschaft. Nichols del Abate delin. B. Lens fecit. gr. Fol. Schönes Schwarzkunstbl.

12) Madonna mit dem Kinde, rad. v. Denon. kl. Fol.

13) Martyrium der Apostel Petrus und Paulus, das Dresdner Bild, gest. von J. Folkema für das Dresdner Galeriewerk, gr. Fol.

14) — Dass., gest. von L. Zucchi. gr. Fol.

Für das Dresdner Galeriewerk gest., aber die Abdrücke nicht darin aufgenommen. Man findet solche ohne Namen des Stechers.

15) Martyrium des hl. Stephan, gest. von J. Baron. Fol.

16) Martyrium des hl. Andreas, gest. von J. Baron. Fol.

17) Ein knieender hl. Martyrer. Nicol. del Abbate del. Nach einer Zeichnung. 8.

18) Die Entführung der Proserpina, gest. für die Galerie Orléans und für die Galerie des Marquis Stafford.

19) Mars und Venus. Jones Sympson jun. sc. London 1728. qu. Fol.

20) Apollo auf dem Parnass, von den Musen umgeben. N. l'Abbate inv. Etienne de Laune sc. in 32.

21) Die Musen beim Opfer des Pan. In der Weise des Marc Anton gest. 4.

22 Studie einer männlichen Figur. Rad., ohne Namen des Künstlers. kl. Fol.

23) Groupe et figures diverses (Gruppe u. verschiedene Figuren). Nach einer Zeichnung gest. von Caylus. kl. Fol. Paris. (Chalcographie du Louvre).

24—38) Die Malereien im Ballsaale zu Fontainebleau, gest. v. Alex. Betou. 15 Bll. Rob. Dum. VIII, 1—15.

Von den Malereien im Zimmer der Herzogin d'Etampes sind gestochen:

39 Alexander den Bucephalus zähmend, von Léon Davent. Fol.

40) Alexander und die Königin Thalestris, von dem Meister m. dem Monogramm: I ♀ V. B. IX. p. 24.

41) Apelles, Alexander und Kampaspe malend, von dems. Meister.

42) Gastmahl, von Alexander nach der Einnahme von Babylon seinen Feldherren gegeben, von Dom. del Barbiere. gr. qu. Fol.

43) Thalestris kommt zu Alexander, von dem Meister mit dem Monogramm FG.

44) Alexander überlässt Kampaspe dem Apelles, von einem Anonymus.

Angeblich nach ihm:

45) Vermählung der h. Katharina. Im Musée français von Filhol et Landon. Fol.

s. Fréd. Reiset, Niccolò dell' Abbate (mit Facsimile einer Zeichnung des Künstlers, gest. von Léon Gaucherel, einer anderen Zeichnung, gest. von demselben u. einem Holzschnitte u. einer Vignette). Paris 1859. (Auszug aus der Gazette des beaux-arts. III. 193—210. 266—267.)

s. Vasari ed. Lemonnier XI. 241, XIII. 5. — Malvasia, Felsina pittrice II. 156 f. — Crespi, Pittori Bolognesi. p. 13, 296. — Vedriani, Pittori etc. Modenesi. p. 62 f. — Mariette, Abecedario 1851. — Zani, Enciclopedia. — Heineken, Dict. I. 30—32. — Lanzi, Storia Pitt. IV. 36. — Tiraboschi, Bibl. Mod. Not. etc. VI. 222 f. — Venturi, Storia di Scandiano, Modena 1822. p. 103 (daselbst in Umrissen gest. das Deckengemälde, die Familie Bojardi in musikalischer Gesellschaft darstellend). — Cte. de Laborde, la Renaissance des Arts à la cour de France. I. 111, 215 f. 478, 493 u. passim. — Rosini, Pittura Italiana. V. 192 f.

Pietro Paolo dell' Abbate, der Bruder des Niccolò. Nach der Aussage seines Zeitgenossen Lancilotto als Pferde- und Schlachtenmaler von bemerkenswerthem Talent, namentlich in bewegten Darstellungen. Der Maler blieb wol immer in Modena und kam nicht nach Frankreich. † um 1575.

s. Tiraboschi, Bibl. Mod. Not. etc. VI. 232. — Vedriani, Pittori etc. Modenesi. p. 68.

Giulio Camillo, Cristoforo, Camillo dell' Abbate, Söhne des Niccolò, die ihm nach Frankreich folgten und bei seinen Arbeiten halfen. Cristoforo kommt in den Ausgabeverzeichnissen von Fontainebleau 1560—1561 vor. Giulio Camillo ebenda in den J. 1568—1570; er war ebenfalls ansässig in Frankreich, in den Registern von Avon finden sich seine Frau und Tochter, er selbst noch 15. Jan. 1575 als Taufpathe angeführt. Der jüngste Camillo scheint vorzugsweise mit dem Vater gearbeitet zu haben. 1570 ist er als Gehülfe seines Vaters genannt bei den zum Einzug des Königs gefertigten Malereien. Sie alle sind in Italien unbekannt geblieben.

s. Cte. de Laborde, la Renaissance des Arts etc. wie oben.

Ercole dell' Abbate, der älteste Sohn des Giulio Camillo, ein Maler von Talent, der mehr hätte leisten können, wenn er nicht ein wildes und ausschweifendes Leben geführt hätte. Er hat nur in Modena gearbeitet und ist wol jung mit dem Vater dorthin zurückgekehrt. Nach Vedriani malte er verschiedene Madonnenbilder für Modeneser Kirchen, auch ein Noli me tangere, so wie einen Herkules, der den Nemeischen Löwen erwürgt, für den Cavaliere Marino. Speth sah von ihm noch (1819, Kunst in Italien I. 102) zu Modena in der Kirche la Mad. del Paradiso eine Darstellung des englischen Grusses, und eine solche in S. Pietro. E.'s Hauptwerk aber waren die Frescomalereien, welche er mit Bart. Schedone in der Wölbung des grossen Saal's im Comunalpalaste ausführte, die Thaten des Herkules (von E.'s Hand: Menoikeus, der sich von den Mauern Thebens herab in das griechische Lager stürzt; Herkules mit Keule und Bogen; ausserdem verschiedene Einzelfiguren). Diese Arbeiten sind zum Theil noch erhalten. Sie stehen, wie diejenigen des Niccolò, unter dem Einflusse Correggio's und zeigen die Manier jener Zeit; doch ist die gewandte Darstellung nicht ohne Adel und von dekorativer Breite. In der Galerie von Modena finden sich noch vier Gemälde des Meisters: Vermälung der Maria, Verkündigung, Darstellung der Jungfrau im Tempel und Geburt Johannis des Täufers. Doch ist das erste Bild zweifelhaft und wird auch dem Sohne des Ercole, Pietro Paolo, zugeschrieben. Uebrigens wird der Maler angeklagt (von Spaccini in dessen Chronik unter dem 14. Aug. 1611, citirt von Tiraboschi), das Bild des h. Sebastian von Correggio durch Restauration verdorben zu haben; was übrigens Pungileoni (Memorie istoriche di Correggio, II. 194) bestreitet. Ercole, der auch viel in bürgerlichen Häusern Fresco malte, starb den 20. Januar 1613.

s. Ces. Galvani e Conte Mar. Valdrighi, della Vita e delle Opere di Bart. Schedoni e Ercole Abati, Pittori modenesi. Memoria e Cenni estratti delle Opere di G. Mazzoni et Ant. Begarelli etc.

etc. s. das unter Niccolò angeführte Gesammtwerk. Modena 1826. gr. Fol.

s. Tiraboschi, Bibl. Mod. Not. etc. VI. 219. — Vedriani, Pittori etc. Modenesi, p. 102.

Pietro Paolo dell' Abbate, der Jüngere, Sohn des Ercole, 1592—1630, mittelmässiger Maler, der dem Vater nicht gleich kam. Nach Vedriani malte er für den Dom zu Modena die Marter des h. Bartolomäus, für S. Giorgio eine Madonna in Fresco u. s. f. Die Galerie zu Modena enthält von ihm noch eine Darbringung Christi im Tempel. Mit ihm, der arm und wenig angesehen starb, scheint das Künstlergeschlecht der Abbate erloschen zu sein.

Nach ihm gestochen:

Die Madonna del popolo von Jacopo Piccini, als Titelblatt zu: Gio. Batt. Manni, breve trattato dell' onore e culto che si dee alle sante immagini, Modena 1653.

s. Tiraboschi, Bibl. Mod. Not. etc. VI. 233. — Vedriani, Pittori etc. Modenesi, p. 106.

Mündler u. Meyer.

Abbate. Abbate Ciccio, s. Solimena.

Abbati. Pietro Giovanni Abbati, Architektur- und Dekorationsmaler von Parma (nach Zani), um 1700 zu Turin und Bologna thätig; Schüler von Ferdinando Galli, gen. Bibiena, nach dessen Entwürfen er Theaterdekorationen für das k. Theater zu Turin und Prospektmalereien ausführte. Deren sind auch unter seiner Leitung eine Anzahl herausgegeben worden:

1) Disegni delle scene che servano alle duo Opere che si rappresentano l'anno corente (1703) nel Reggio Teatro di Torino, invenzione di Ferdinando Bibiena — poste in opera, depinte, dedicate da me Pietro Gio. Abbati all' Altezza Reale di Carlo Emanuelle Duca di Savoia. Carlo Antonio Buffagnotti intaglio. Fol.

Auf einem Bl. u. A. die Bezeichnung: »Inv. Ferd. Bibiena arch°. — Pietro Gio. Abati fece: C°. B. Int°« (intaglio). Das Fece bezeichnet offenbar nur die auf dem Titel des Werkes angeführte Thätigkeit des Abbati, d. h. dass er die Theaterdecorationen nach den Entwürfen des Bibiena gemalt, ausgeführt habe; eigens ist Buffagnotti als Stecher genannt. Ganz dieselbe Bedeutung hat natürlich jenes »Fece«, wo es allein vorkommt, ohne den Zusatz C°. B. Int°.; so z. B. auf einem Blatte aus dem Werke, das sich im Berliner Kupferstich-Kabinet befindet: Inneres eines Hofes. Architekturbl. Links unten: Inv. Ferdinando Bibiena: arch°. del°. Rechts: Pietro Giovanni Abati fece. 4°.

2) Varie Opere di Prospettiva inventate da Ferdinando Galli — raccolte da Pietro Abbati et intagliate da Carlo Ant. Buffagnotti. Bol. 1707. Fol.

Das von Heineken Dict. I, 33 erwähnte Bl. "Ein Katafalk", nach der Zeichnung seines Lehrers gest., gehört wol einem dieser Werke an; ebenso die von Ottley erwähnten Blätter.

s. Ottley, Notices.

W. Schmidt.

Abbati. Vincenzo Abbati di San Pietro, Kupferstecher.

Von ihm nur ein Blatt bekannt: Apollo auf dem Sonnenwagen, nach Guido Reni.

W. Schmidt.

Abbati. Vincenzo Abbati, Maler, geb. zu Neapel, lebte um 1843 in Graz, später in Florenz und Venedig, gegenwärtig in Neapel. Seine Bilder, namentlich Innenansichten (Intérieurs) von Kirchen, daran besonders die Lichtwirkungen bemerkt wurden, doch auch Landschaften, fanden in den vierziger Jahren vielen Beifall; darunter die königliche Kapelle zu Palermo, das Grabmal Peters von Toledo u. and. im Besitze der Herzogin von Berry (als deren Hofmaler genannt in L. A. Frankl, Sonntagsblätter 1844 p. 998), die unterirdische Kapelle des h. Januar zu Neapel, im Besitze des Grafen Chambord.

Alfred von Wurzbach.

Giuseppe Abbati, Sohn des Vorigen, tüchtiger Maler der neu-italienischen Schule, geb. zu Neapel 1836, gest. 20. Febr. 1868 zu Florenz. Den ersten Unterricht empfing er von seinem Vater, seine weitere Ausbildung vom 14. Jahre an bis 1852 in der Akademie zu Venedig, wo damals seine Familie ihren Wohnsitz hatte, indem er sich insbesondere der Genre-, Architektur u. Landschaftsmalerei widmete. Einige Jahre darauf nach Neapel mit seinem Vater zurückgekehrt, malte er zunächst, wie dieser, architektonische Innenansichten, davon die Kapelle von S. Domenico in Neapel Anerkennung fand.

Unter dem Eindruck der venezianischen Meister gross geworden, hielt er sich, den mannigfachen Experimenten der Modernen gegenüber, an treue Beobachtung und strenges Studium der Natur. Doch wurden 1860 seine Arbeiten durch den Krieg unterbrochen; er ging unter die Freiwilligen Garibaldi's und verlor am Volturno ein Auge. In der italienischen Ausstellung zu Florenz 1861 trat er dann mit zwei schönen Intérieurbildern der Kirche S. Miniato al Monte auf, von denen das Eine der Staat erwarb. Mit nur um so grösserem Eifer setzte A. seine Studien fort, indem er sich jetzt der strengen Schule der jungen Realisten anschloss und namentlich die landschaftliche Natur in ihrer Wahrheit zu erfassen suchte. Allein die Noth zwang ihn, die Intérieurmalerei wieder aufzunehmen, um so mehr als seine anderen Bilder, nicht genug vollendet und beeinflusst von der ihm eigenen düsteren Gemüthsart, heftigen Tadel erfuhren; aus dieser Zeit verschiedene Innenansichten vom Bargello (Palazzo del Podestà) zu Florenz. Einen entschiedenen Erfolg hatte er dagegen 1865 mit einem kleinen Bilde, Singender Dominikaner im Chor von S. Maria Novella (gemalt in Florenz; jetzt in der Pinakothek von Capodimonte zu Neapel). Nachdem er wieder an dem Kriege des J. 1866 als Freiwilliger in Tirol Theil genommen, zog er ganz aufs Land, an die toskanische Küste, um sich nur der Schilderung des Natur- und

Bauernlebens zu widmen. In der Wahl wie in der ernsten Auffassung dieser Stoffe nahm er eine ähnliche Richtung wie der Franzose Breton. Hierher gehören die Bilder: zwei Innenansichten einer Hütte von Holzhauern; Rauchender Bauer unter einer Weinlaube; »Der Chilo«, Bauernfamilie in der Siestastunde, letzteres namentlich bemerkenswerth durch die Charakteristik wie die Feinheit des Tons. Kaum hatte A. mit diesem Bilde eine der ersten Stellen in der modernen italienischen Malerei eingenommen, als er auf traurige Weise umkam: an den Folgen eines Bisses von seinem Hunde, der der einzige Gefährte seiner Einsamkeit war. — Von seinen Werken sind noch zu erwähnen: kleines Intérieurbild vom Bargello (1863); Das Gebet (1865, beide in der Galleria Moderna zu Florenz); Dominikaner (1865, in der Galleria Moderna zu Mailand). In manche Bilder des jungen Meisters ist etwas von der traurigen Stimmung seines unglücklichen Lebens übergegangen.

Martelli.

Abbatini. Guido Ubaldo Abbatini, Historienmaler, geb. um 1600 in Città di Castello, † zu Rom 1656. Er ging früh nach Rom, um dort unter dem Schutz eines Verwandten, der ein angesehener Beamter am päpstlichen Hofe war, sein Glück zu machen. Allein derselbe starb, noch ehe er ihm helfen konnte, und Abbatini hatte schwere Mühe weiter zu kommen. Nachdem er eine Zeit lang Schüler des Cavaliere d'Arpino gewesen und in dessen Manier gearbeitet hatte, gelang es ihm, von Bernini, der unter Urban VIII. die ganze römische Kunst beherrschte, und unter seiner Leitung beschäftigt zu werden. Allein Bernini wusste den Maler zeitlebens kurz und in seinem Dienst zu halten, bei viel Arbeit und geringem Lohn, derart, dass er immer »wie an der Kette« sein Gehülfe blieb. Daher kam er auch nicht weiter, als er mit Romanelli im Vatican beschäftigt wurde und Papst Urban an seinen Arbeiten Gefallen fand. A. malte in der Weise der Manieristen in verschiedenen römischen Kirchen; bemerkenswerth aber machte ihn, dass er einer der Ersten unter jenen Malern der Barockzeit war, welche an den Deckengemälden, um die Wirkung zu erhöhen, einzelne Gestalten zu wirklichem Relief heraustreten liessen. In dieser Art stattete er die Kuppeln von Kapellen mit Engelsglorien und Erscheinungen des h. Geistes zwischen Wolken aus, deren lichter schimmernder Ton von einem gewissen Effekte war, so namentlich in der Kapelle der h. Theresa in der Kirche Maria della Vittoria zu Rom. Aus Noth sah er sich schliesslich gezwungen, unter Pietro da Kortona in der Peterskirche Mosaik zu arbeiten (unter Anderem auch in der Capella del Sacramento). Doch sind dort auch nach seinen Kartons Mosaiken ausgeführt, so in der Kuppel der Capella S. Sebastiano. Der Künstler starb in Folge eines heftigen Schreckens, den er hatte, als er (im J. 1656, da in Rom die Pest wüthete) seine Geliebte besuchen wollte und eben an der Thüre angekommen ihren Leichnam heraustragen und auf den Wagen zu den übrigen Pestleichen legen sah.

Nach ihm gestochen:

1) Papst Urban VIII. Brustb. Blondeau sc. 4.
2) —— ders., den Segen ertheilend. S. Vouillemont sc. Rom 1642. 4.
3) Das Titelblatt zu: Aedes Barberinae, eine sitzende Figur und drei Grazien, von Camillo Congius. qu. Fol. Auch F. Greuter hat nach ihm gest.

s. Passeri, Vite di Pittori etc. Roma 1772. I. 240 ff. — Fil. Titi, Studio di Pittura etc. Roma 1674. p. 14—26 passim.

J. Meyer.

Abbé. Mit diesem Namen findet sich folgender Stich:

Darstellung des Feuerwerks, das 1750 vor dem Pariser Rathhause zur Feier der Geburt einer Prinzessin abgebrannt wurde.

s. Füssli, Allg. Künstler-Lex. II.

W. Schmidt.

Abbé. L'Abbé, Beiname des Cassana. s. d.

Abbé. Hendrik Abbé. Architekt, Maler und Zeichner von Antwerpen.

H. delin.

Ueber die Lebensumstände dieses Meisters wusste die Kunstgeschichte bis jetzt nichts Näheres mitzutheilen; J. R. Füssli, einer der Ersten, die von ihm berichtet haben, hat nur die Notiz, dass Abbé gegen 1670 zu Antwerpen in Kupfer gest. und dass Christ (Monogrammenkunde, p. 207) sein Monogramm veröffentlicht habe. Dieses von Christ gegebene Zeichen weicht übrigens von dem nebenstehenden ab, das sich auf Kupferstichen nach dem Meister findet.

Nach urkundlichen Forschungen lässt sich jetzt Folgendes feststellen:

H. Abbé war der dritte Sohn des Claude Abbé und der Elisabeth van Noorde (nicht van Horne, wie sich falsch geschrieben findet). Die Trauung seiner Eltern war den 29. Dezember 1634 in der St. Jakobskirche zu Antwerpen vollzogen worden. Aus dem Trauungsakte erhellt, dass beide Gatten in Antwerpen Fremde waren; er stammte von Dole, sie von Löwen. Der Vater Claude wurde als Kunsthändler (handelaer) im J. 1644—1645 in die St. Lukasgilde aufgenommen (im Rechnungsbuche fälschlich Glouden Labe genannt). Er ist zwischen dem 18. Sept. 1652 und dem 17. Sept. 1653 gest., wie aus dem Rechnungsbuche der Gilde, welches in diesem Jahre seine sogen. Todtenschuld verzeichnet, hervorgeht. — Die älteren Brüder des Hendrik waren: Franz, get. den 8. Dez. 1634 (also kurz vor der Trauung) u. Joseph, get. den 27. Mai 1636 (vermält 1656 mit einer Anna Maria van Geelbergen). Hendrik selbst wurde den 28. Febr. 1639 in der Kathedrale von Antwerpen (»südliches Viertel«) getauft. Nach ihm kam dann noch eine Schwester, get. den 1. Aug. 1643.

Die erste Spur, welche sich von seiner künstlerischen Thätigkeit findet, ist die Zeichnung zu

dem Bildnisse des Malers Peter van Bredael, welche von Conrard Lauwers (Conrard, nicht Conrad; s. Lauwers) für das Gulden Cabinet von Cornelis de Bie gestochen wurde; dieses Werk erschien zu Antwerpen 1662. Das Porträt ist, wie Siret mit Recht bemerkt hat, in der breiten Weise van Dyck's behandelt.

Sonderbarer Weise kommt der Name Hendrik Abbé in dem Liggere und den Rechnungen der Antwerpener Lukasgilde nicht vor, obwol nach Christ im J. 1670 zu Antwerpen Stiche von ihm erschienen sein sollen. Das Einschreiberegister erwähnt nur im J. 1673—1674 einen Miniaturmaler (verlichter) Heinrich, ohne dessen Familiennamen beizufügen. Nicht unmöglich, dass damit unser Abbé gemeint ist; doch ist jener Heinrich als Freimeister verzeichnet, während Abbé »Meisterssohn« ist.

A. ist auch Maler und Architekt gewesen. Alex. Pinchart hat in den Akten des Rathes von Brabant (aufbewahrt in den allgemeinen Archiven des Königreichs Belgien) gefunden, dass Heinrich Abbé, Maler und Architekt (schilder ende architect) 1671 ein Modell für die Leuchter verfertigte, welche das Kapitel der Kirche der h. Gudula unter den Statuen der Apostel aufstellen wollte. A. befand sich demnach schon damals zu Brüssel. In den Einschreiberegistern der Brüsseler Künstler hat fernerhin Alex. Pinchart schon früher die Aufnahme des Malers Abbé (ohne Angabe des Vornamens) unter dem 13. Juli 1676 notirt gefunden. Dass dieser Abbé derselbe Meister mit unserem A. ist, dafür spricht auch der Umstand, dass die Ausgabe der Metamorphosen Ovid's, an deren Illustration A. mitgewirkt hat, 1677 zu Brüssel erschienen ist.

In den Antwerpener Kirchenbüchern findet sich keine Spur von einer Verehelichung unseres Abbé, noch Taufakte von Kindern von ihm. Dagegen findet er sich unter dem 16. Nov. 1659 als Mitglied der Gesellschaft der Junggesellen verzeichnet, welche bei den Jesuiten von Antwerpen errichtet war. Wahrscheinlich, dass der Meister in Brüssel gest. ist.

s. Register der Antwerpener Pfarrkirchen. — Ph. Rombouts u. Théod. van Lerius, De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche St. Lucasgilde II. 155 u. 161. — J. R. Füssli, Künstlerlex. 1779 ff. — Ch. Kramm, de Levens en Werken etc. — Biographie nationale de Belgique.

Théod. van Lerius.

Mit dem nebenstehenden Monogramme (mit F. und 1677; s. Brulliot I, No. 337) kommen auch Zeichnungen vor; solche besass der Kunstsammler J. Hazard. Sie sind sehr wahrscheinlich von unserm Meister.

Selbst gestochen hat A., wie es scheint, nicht.

Nach ihm gestochen:

1) Bildn. d. Malers Peter van Bredael, gest. v. Conrard Lauwers für Het gulden kabinet van Cornelis de Bie. Knieestück. 4.
2) —— ders. C. Waumans sc. kl. Fol.
3) Mehrere Blätter in: Les Metamorphoses d'Ovide en latin et en français de la traduction de Pierre Du-Ryer. Edit. nouvelle enrichie de tres-belles figures. A Bruxelles 1677. Fol. In einer neuen Aufl.: Amsterdam, P. und J. Blaew 1702. Gest. sind die Bll. dieses Werkes von P. P. Bouche u. A.; für die spätere Ausg. auch v. Bouttats.
4) Ulysses die Freier tödtend, gest. von Fred. Bouttats. gr. qu. 4.
5) Eine Frau, die entbunden wird, gest. von dems. gr. qu. 4.

Beide Bll. zu einem Buche.

s. Ottley, Notices. — Nagler, Monogr. III. 595 und 617. — Biographie nationale de Belgique.

J. Meyer.

Abbema. Wilhelm von Abbema, Zeichner und Kupferstecher zu Düsseldorf, geb. zu Crefeld 1812. Er besuchte 1830—1833 die Akademie in Düsseldorf, um sich für die Landschaftsmalerei auszubilden, und wurde dann Schüler von J. W. Schirmer. Doch befriedigte ihn selber nicht, was er in jenem Fache zu Stande brachte; er begann sich mit Radiren zu beschäftigen und erlangte bald darin eine anerkennenswerthe Fertigkeit. Nachdem er in einer grossen Stahlradirung, »Der Dom zu Köln vor der Restauration«, seine schon recht geschickte Hand bewährt hatte (1846), wendete er sich vornehmlich dem landschaftlichen Kupferstiche zu. Hierin erkannte er nun das eigentliche Feld für sein Talent gefunden zu haben; auch blieb ihm hier der Erfolg nicht aus, indem er seine Darstellungsmittel mit Schönheit und Freiheit zu handhaben und zugleich die Originale bei sorgsamer Durchführung wiederzugeben verstand. Er wusste sogar in dem nüchternen und undankbaren Stahlmaterial, das sich immer der malerischen Wirkung schwer fügt, auch diese bis zu einem gewissen Grade zu erreichen, wenigstens annähernd mit der Weichheit kräftige Tiefe zu verbinden. Seine Stiche nach Lessing, Scheuren, Achenbach, in weiten Kreisen bekannt, sind die besten Reproductionen dieser Meister und haben Abbema einen Platz unter den tüchtigsten Landschaftsstechern unseres Jahrh. gesichert.

Von ihm gestochen:

1) Alte Stadt am Fuss und auf der Höhe eines Berges.
2) Ruine eines Raubschlosses mit Fernsicht auf das Riesengebirge, mit Kloster am Walde. 1842. gr. qu. Fol.

Beide Bll. nach eigener Zeichnung rad.

3) 20 Bll. Thier- und Landschaftsstudien, zum Theil nach Rembrandt, N. Berghem, P. Potter, D. Stoop, C. du Jardin u. A., zum Theil nach eigener Zeichnung. 8. 4. und qu. 4.

Auf einem Bl. zwei kleine Radirungen von C. Scheuren.

4) Der Dom zu Köln (Frontansicht mit dem Westportal des südlichen Thurmes), vor dem Wiederangriff des Weiterbaues (1842), mit grosser Procession. Roy. Fol.
5) Dieselbe Ansicht, das Portal allein mit daran

stossendem Fenster, in vergrössertem Massstabe. Roy. Fol.

Beide Bll. 4. 5. vom Künstler nach d. Natur gez.

I. Vor d. Schr.

6) Nordischer Kiefernwald im Schnee, mit einem Runenstein. Andr. Achenbach del. 1858. Roy. qu. Fol.

I. Vor d. Schr.

7) Norwegische Sumpflandschaft. A. Cappelen p. Das Original in der Galerie Liechtenstein zu Wien. Düsseldorf 1864. Roy. qu. Fol.

I. Vor d. Schr.

8) Landschaft. Hobbema p. (angeblich). Aus der Weyer'schen Sammlung in Cöln. qu. Fol.

9 u. 10) Palmenwald u. Urwald auf Ceylon. v. Königsbrunn del. 2 Bll. gr. Fol.

11) Die Abendlandschaft (Nr. 1) in Mondbeleuchtung, mit dem Hirsch und den beiden Käuzchen. C. F. Lessing del. gr. qu. Fol.

I. Vor aller Schr.

12) Die Abendlandschaft (Nr. 2) mit verfallener Hütte und Steg im Walde. C. F. Lessing del. gr. qu. Fol.

13) Die Waldlandschaft (Nr. 3) mit Wasserfall und Reiher. C. F. Lessing del. gr. qu. Fol.

I. Vor der Nr. 3.

14) Die Waldlandschaft (Nr. 4) mit einem Waldbach, im Vordergrunde auf einem verdorrten Baumstamm ein Sperber. C. F. Lessing pinx. Das Original im Besitze des Herrn Dohrn zu Stettin. gr. qu. Fol.

I. Vor der Nr. 4.

15) Grosse Landschaft (Nr. 5) mit Staffage im mittelalterlichen Charakter, Vertheidigung eines Kirchhofes. C. F. Lessing p. Das Original im Städtischen Museum zu Düsseldorf. Die Staffage ist von F. Werner rad. u. gest. gr. qu. Fol.

I. Vor der Schr. nur mit dem Wappen.

16) Grosse Waldlandschaft (Nr. 6). Der Klosterbrand. Im Mittelgrunde ein brennendes Kloster, im Vordergrunde die abziehenden Dominikaner-Mönche. C. F. Lessing p. Die Staffage gest. von F. Dinger. — Das Original in der Galerie Liechtenstein zu Wien. gr. qu. Fol. 1870.

17) Jäger, am Waldeingange b. ein. Lagerfeuer Nachtruhe haltend. C. F. Lessing p. qu. Fol. 1846.

18) Urwald mit Eichen und Wasser; Jägerstaffage. J. W. Lindlar del. gr. Fol.

19) Wasserfall der Kander, mit der Blümlisalp im Hintergrunde. J. W. Lindlar del. gr. Fol.

20) Val Anzasca mit dem Monte Rosa. J. W. Lindlar del. gr. Fol.

21) Ein Bulle mit drei liegenden Schaafen. P. Potter p. (angeblich). Das Original in der Weyer'schen Sammlung zu Köln. qu. Fol.

22) Holsteinische Waldlandschaft. Carl Ross p. gr. qu. Fol.

23) Landschaft aus Arkadien mit einer Tempelruine. Carl Ross p. gr. qu. Fol.

21) u. 22) für den Kunstverein in Kiel gest.

24) Landschaft im Charakter des Rheins, mit einer Stadt. C. Scheuren del. gr. qu. Fol.

I. Vor der Schr.

25) Landschaft mit steinigem Wege. Joh. Wilh. Schirmer p. qu. Fol.

Nur wenige Aetzdrücke, da die Platte abgeschliffen wurde.

26) Zwei Kühe, wovon die eine liegt, in einer Landschaft. F. Simmler p. qu. Fol. — Die Platte ist abgeschliffen.

27) Donauansicht, der Strudel. qu. Fol. — Für den Lloyd in Triest gest.

28) Ansicht aus Tyrol. qu. Fol. Für Unterberger in Innsbruck gest.

Von allen Stichen giebt es Aetzdrücke.

Nach Mittheilungen des Künstlers.

A. Andresen u. W. Engelmann.

Abbeville. Mellan d'Abbeville, s. Mellan.

Abbiati. Filippo Abbiati, geb. zu Mailand 1640, † daselbst 1715, Schüler von C. Fr. Nuvoloni, einer der gewandten und schnellfertigen Barockmaler des 17. Jahrh. Im Verhältniss zu seinen flüchtigen Zeitgenossen hatte er eine gewisse Sicherheit der Zeichnung, Leichtigkeit der Erfindung und ein nicht gewöhnliches Geschick in der Fresco-, wie in der Oelmalerei, wodurch er rasch zu Ansehen und Reichthum gelangte. In Padua, Pavia, Bergamo, Turin, Mailand malte er eine grosse Anzahl Altarbilder. Seine in Gemeinschaft mit Fed. Bianchi ausgemalte Kuppel der Mailänder Kirche S. Alessandro ist eine unruhige und ermüdende Menge von Heiligen, Engeln und allegorischen Gestalten. Ein besseres Werk ist die Predigt des h. Johannes in Saronno. Zwei seiner besten Schüler und Nachahmer waren Pietro Maggi und Giuseppe Rivola.

s. Orlandi, Abecedario. Firenze 1778. p. 360. — Lanzi, Stor. Pitt. Firenze 1834. IV. 204. — Orloff, Hist. de la peint. en It. T. II. 319. — Rosini, Pittura italiana VII. 179.

J. Meyer.

Abbiati. Paolo Maria Abbiati, Kupferstecher um 1686, nach Zani in Mailand geb.

Bildniss des Girolamo Cornaro, Procurator von S. Marco, ohne Namen. Nach Heineken.

s. Heineken, Dict.

Abbiati. Giuseppe Abbiati, Zeichner und Kupferstecher von Mailand, arbeitete um 1700.

1) Zueignungsbl. zu: Le Scelte Pitture di Brescia. Brescia 1700. 4. Josef Abbiati Delin. et Sculph.

2) Heiliger auf einem Löwen sitzend, schreibend. G. Abbia fece.

3) Gerüstetes Weib, eine Fackel auslöschend. G. Abbiati fece.

2) u. 3) zu Büchern.

4) Feuerwerk. Jos. Franc. Baroncellus Del. Jos. Abbias Sculp. qu. Fol.

Ottley zweifelt, ob dies derselbe Meister. Das Bl. ist gänzlich mit dem Stichel behandelt.

5) Noch erwähnt Gandellini eine gleichfalls mit dem Stichel ausgeführte These.

6) Einige kleine Bll. mit Schlachten.

s. Gandellini, Notizie istoriche degli Intagliatori, 1771. — Ottley, Notices.

W. Schmidt.

Abbo. Abbo, Goldschmidt und königlicher Münzmeister in Limoges um 600, Lehrmeister des heil. Eligius. Eine Silbermünze mit der Legende: ABBONE MONET, auf dem Avers mit einem roh geprägten Kopfe und zwei Buchstaben, die anscheinend LE. d. i. Lemovices (Limoges) zu lesen sind, hat Lecointre-Dupont in

der Revue Numismatique von 1840 p. 318 bekannt gemacht. Doch ist zweifelhaft, ob sich die Münze wirklich auf Abbo bezieht. Die Umschrift kann man auch lesen: Moneta B Bone, und das L in LE ist undeutlich.

s. Audoënus, vita S. Eligii. c. 3. — Texier, Essai sur les argentiers et les émailleurs de Limoges in: Mémoires de la société des antiquaires de l'Ouest, Année 1842, Poitiers et Paris 1843. p. 115.

Fr. W. Unger.

Abbondio Sangiorgio, s. Sangiorgio.

Abbot. J. Abbot, England. Von ihm eine Liebhaber-Radirung:

Pferd mit Sattel und Zaum. bez. J. Abbot 1767.

s. Ottley, Notices.

W. Schmidt.

Abbot. John Abbot, Maler zu London, arbeitete in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh., zu naturhistorischen Zwecken. Seine gemalten Insekten sehr gerühmt:

John Abbot, The natural history of Lepidopterous Insects of Georgia. 2 Vols. Mit 104 color. Taf. in Fol. London 1797.

s. Fiorillo, Gesch. d. zeich. Künste. V. 844.

J. Meyer.

Abbott. Lemuel Francis Abbott, englischer Porträtmaler, geb. um 1762 in der Grafschaft Leicestershire, † zu London 1803. Obwol er ein gewisses Talent zum Treffen gehabt und manchmal eine geschmackvolle Einfachheit gezeigt hat, kann Abbott doch nur als ein Bildnissmaler zweiten Ranges betrachtet werden. Sein Leben ist niemals erzählt worden und seine Werke haben ihm einen dauernden Ruf nicht verschaffen können. Unter den von ihm gemalten Porträts war auch das des Dichters W. Cowper. Die Galerie des Hospitals von Greenwich besitzt zwei Bilder von seiner Hand: das Porträt des Admirals Sir Peter Parker in ganzer Lebensgrösse und das von Nelson (s. Stiche No. 6). Letzteres, 1798 gemalt, hat, obwol unvollendet, lange Zeit für das treueste Bild des Siegers von Trafalgar gegolten.

Edwards erzählt, dass Abbott in London mehr Bestellungen hatte, als er auszuführen im Stande war (?), und unter dem Druck der Armuth und häuslicher Sorgen starb. Er hebt insbesondere die Aehnlichkeit seiner Männerbildnisse hervor und fügt hinzu, dass er in den weiblichen weniger glücklich gewesen.

P. Mantz.

Nach ihm gestochen:

1) Des Künstlers eigenes Bildniss, das Porträt von Nelson haltend, se ipse p. V. Green sc. 1805. Schwarzkunst, gr. Fol.
2) Valentin Green, Kupferstecher, se ipse sc. Hüftb. 1788. Schwarzkunst. gr. Fol.
3) William Herschel, gest. v. Ryder. 1788. kl. Fol.
4) —— ders. C. Westermayr fec. 8.
5) Thomas Erskine, gest. von James Walker. Schwarzk. gr. Fol.
6) Nelson, in Farbendruck von W. Barnard. gr. Fol.
7) —— ders. Hüftb. Gölding sc. Fol.
8) Nelson, J. Heath sc. Fol.
9) —— A. Weger sc. kl. Fol.
10) —— (Horatio Viscount Nelson). Gest. v. Graves. gr. Fol.
11) Sir Thomas Pasley, Admiral, J. F. Smith sc. Punktirt. gr. Fol.
12) George Tierney, Parlamentsmitglied, gest. von W. Nutter, 1798.
13) Alex. Hood Bridport, Admiral, gest. von V. Green. Mezzotinto, gr. Fol.
14) —— ders. In Lodge's Portraits gest. von J. H. Robinson. 4.
15) Lord Samuel Hood Bridport, engl. Admiral in Amerika. C. Picart sc. Fol.
16) Th. Denman, Chirurg, 1733—1815. Skelton sc. Fol.
17) John d'Ogly, Esq. Green sc. qu. Fol.
18) F. J. Pahud de Valangin, Arzt, J. Asperne exc. 1805. 8.
19) —— ders. J. Collyer sc. 1794. Fol.
20) Wm. Sharp, gemalt 1784. C. Turner sc. Fol.
21) Sir W. Watson, Arzt, Thornthwaite sc. 8.
22) W. Woodville, Arzt, Bot., 1752—1805. Halbf. Bond sc. Fol.
23) J. Nollckens, Bildhauer, Gürtelb., mit einer Büste. J. Vendramini sc. Punktirt. 1816. Fol.
24) James Heath, Kupferst. Gürtelb. J. Raf. Smith sc. 1796. Schwarzk. gr. Fol.
25) Sir Rob. Calder. Orme sc. Fol.
26) ——, John Buckner of Clare Hall, Camb., Bischof von Chichester. C. Turner sc. Fol.

s. Bryan and Stanley, Biogr. Dict. I. — Edwards, Anecdotes of Painters etc. Lond. 1808. p. 281.

W. Engelmann.

Abbott. Henry Abbott, Zeichner und Architekturmaler von London, † um 1840. Er machte seine Studien in Italien und hielt sich einige Jahre in Rom auf. 1818 zeichnete er dort die bedeutendsten Ruinen des Alterthums und nahm ein Panorama derselben auf, erschienen in:

Antiquities of Rome, compr. 24 select views of the principal ruins of Rome. London 1820. Fol.

J. Meyer.

Abdallah. Abdallah Ben Batù, oberster Palastdiener, und Said Ben Ajjûb, Baumeister des Abdallah Ben Abderrahman, bauten den Orangenhof der Kathedrale von Córdova im Jahre 957 (346 der Hedschra). Inschrift daselbst.

s. Llaguno y Amirola, Not. I. 240.

Fr. W. Unger.

Abdallah. Abdallah Ben Kalib (nicht Abdalha Ben Klaib) baute im Jahre 947 (335 der Hedschra) im Auftrage des Chalifen Abderrahman ein Minaret zu Tortosa. Inschrift am Hause des Sakristans hinter der Kathedrale bei Laborde, Voy. pitt. en Espagne. I. 39. pl. 68. S. folg. Art.

Ferd. Wüstenfeld u. Fr. W. Unger.

Abdallah. Abdallah Ben Kolaib war im J. 333 der Hedschra (944 n. Chr.) Gehülfe des Abderrahman Ben Hamid bei dem Bau eines Hauses in Tortosa. Da Kolaib Deminutivform des Namens Kalib ist, so kann er eine Person mit dem gleichzeitigen Abdallah Ben Kalib sein.

s. Llaguno y Amirola, Not. I. 239.
Fr. W. Unger.

Abdallah. Abdallah Ben Kolaib Ben Thabita und Gáfar (Dschafar) Ben Muhasin bauten 835 (220 der Hedschra) für den Emir Abderrahman Ben Alhaken das Castell von Mérida an der Quadiana. Arabische Inschrift daselbst.

s. Llaguno y Amirola, Not. I. 239.
Fr. W. Unger.

Abdallah. Abdallah ben Said ben Mohammed ben Batri, unter Almansor (Mohammed II.) oberster Baumeister der Moschee und des königlichen Hauses in Córdova, und zugleich Präfekt der Stadt. † 1023 (401 d, H.).

s. Conde, Hist. de la dominacion des los Arabes in Esp. I. 579.
Fr. W. Unger.

Abdallah. Abdallah ben Yunus (Caveda schreibt Abdullah ben Yunas) war nach Einigen der Erbauer des überaus prachtvollen und von arabischen Dichtern besungenen Palastes, den Chalif Abderrahman III. im J. 936 unweit Córdova in einer neu gegründeten und seiner geliebten Sklavin Azzahrá (d. i. die Blühende) zu Ehren Medinet Az-zahrá genannten Stadt errichten liess. Nach Andern war der Baumeister Maslama ben Abdallah (Caveda schreibt irrig Muslimaton ben-Abd-Allah).

s. Caveda, Gesch. der Baukunst in Spanien, herausg. von Fr. Kugler, p. 99.
Die Beschreibung der Stadt und des Palastes, von dem nur noch einige Schutthaufen übrig sind, s. bei K. Fr. von Schack, Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sicilien, II, 202—212.
Ferd. Wüstenfeld u. Fr. W. Unger.

Abderrahman. Abderrahman Ben Hamid baute mit Hülfe des Abdallah Ben Kolaib (wol richtiger Kalib) im Jahre der Hedschra 333 (944 n. Chr., zu Tortosa ein Haus für den Fürsten Abdallah Ben Abderrahman. Inschrift in Tortosa.

s. Llaguno y Amirola. Not. I. 239.
Fr. W. Unger.

Abderrahman. Abderrahman, ein arabischer Baumeister aus Segovia, war Obermeister bei dem Baue der jetzt sogenannten Kapelle der Könige in der Karthause del Paular, welche König Juan I. 1390 in dem Thale von Lozoya gründete, und zu der Rodrigo Alfonso, der Baumeister der Kathedrale von Toledo, den Plan machte. Die Hauptkirche der Karthause wurde von 1433 bis 1440 erbaut, und Abderrahman hatte unter sich den Zimmermeister Gabriel Gali aus Segovia, den Maurermeister Alonso Esteban aus Toledo und den Steinmetz Garcia aus Segovia. Die Karthause ist nicht mehr in dem früheren Zustande, da sie in eine belgische Glasfabrik umgewandelt wurde. Das Beispiel der Leitung eines christlichen Baues durch einen unter christlicher Herrschaft angesiedelten Araber ist aber um so merkwürdiger, als man aus dem mit ihm abgeschlossenen Kontrakte sieht, wie die Pracht der maurischen Kunst benutzt werden sollte. Es war darin besonders bestimmt, dass die Decke so reich und kostbar als möglich ausgeführt werden sollte; dabei sind eine Menge Einzelheiten aufgeführt, die darauf schliessen lassen, dass man entweder ein maurisches sogenanntes Staklaktiten-Gewölbe, oder ein sogenanntes Artesonado, d. i. eine in der künstlichen maurischen Weise kassetirte Decke im Sinne hatte. Vieles von dem, was dabei zu erwähnen war, wusste man nur mit arabischen Namen zu bezeichnen.

s. Llaguno y Amirola, Noticias. I. 77. 78. — Ford, Handb. f. trav. in Spain. II. 767.
Fr. W. Unger.

Abedo. Diego Abedo de Villanbrando, ein geschätzter Goldschmied zu Madrid, hatte für das Domkapitel den Goldschmuck der Madonna del Sagrario, nämlich 1586 die von Alexo de Montoya verfertigte Krone und 1590 mit mehreren Andern den reichen von Julian Hurtado gearbeiteten Arm- und Fussschmuck zu taxiren.

s. Cean Bermudez, Dicc.
Fr. W. Unger.

Abeele. Pieter van Abeele, Stempelschneider in Amsterdam zwischen 1622—77, der seinem Meister Juriaan Pool überlegen war. Bolzenthal rühmt seine silbernen Denkmünzen als die besten niederländischen aus jener Zeit. Die davon erhaltenen verherrlichen zum grössten Theil die Regenten der vereinigten Provinzen: Wilhelm den Schweigsamen, Moritz, Friedrich Heinrich, Wilhelm II. Wilhelm III. und seine Mutter. Auch eine Medaille auf den schwedischen König Karl Gustav ist darunter; möglich also, dass der Meister in Schweden gewesen. Auf seinen Werken findet sich öfters das Monogramm PVA. Hinter diesem Zeichen, welches auf einer 1657 geschlagenen Medaille mit der Büste des jungen Prinzen Wilhelm III. vorkommt, findet man PIN; man hat dies pinxit gedeutet, und daraus schliessen wollen, dass van Abeele auch Maler gewesen.

P. V. A.

1) Büste des Moritz von Oranien, mit der Legende: MAURITIO D. G. PRINC. AVRAI. COM. NASS. EC. gez. PVA. F. — Auf dem Revers ders. zu Pferde, mit der Leg.: MAVRICI AVXILIUM PRAESTANS VICTORIA BERGIS. 1622.
Abgeb. bei Bizot, Hist. met., Supplément p. 166; bei Van Loon, Hist. mét. II. 149.

2) Büste des Friedrich Heinrich von Oranien, mit der Leg.: FRID. HENRICVS D. G. PRINC. AVRAICOM. NASS. E^C. gez. PVABEELE. F. — Auf dem Rev. eine Trophäe im Lorbeerkranz mit der Leg.: VLTIMOS ANTE OMNES DE PARTA PACE TRIVMPHVS. 1646.
Abgeb. bei Bizot, Suppl. p. 173; bei Van Loon, II. 288.

3) Büste des Wilhelm's II. von Oranien, mit der Leg.: WILHELMVS II. D. G. PRINC. AVRAICAE. COM. NASS. E^C. gez. P. V. A. 1650. — Auf dem Rev. das Wappen des Prinzen mit der Leg.: HONNI. SOI QVI MAL. Y. PENSE.

Abgeb. bei Bizot, Suppl. p. 175; bei Van Loon II. 333.

4) Dieselbe Büste. — Auf dem Rev. Büste der Wittwe Wilhelm's II, mit der Leg.: MARIA D. G. PRINCEPS M. BRIT. AURANT. DOTARIA ETC. gez. PVABEELE.1650.

Abgeb. bei Bizot, Suppl. p. 178; bei Van Loon II. 340.

5) Büste des Admirals Martin Tromp, mit der Leg.: MART. HERT. TROMP. R. L. ADM. V. HOLL. E. WESTV. A° 1653. gez. PVA. F. — Auf dem Rev. zwei Greife mit dem Wappen dess., darunter Seegefecht in einer Kartusche.

Abgeb. bei Bizot, Suppl. p. 175; bei Van Loon II. 364.

6) Büste des jungen Wilhelm III. von Oranien mit der Leg.: WILHELMVS III. D. G. PRINC. ARAVS. ETC. AN. 1654. — Der Rev. ders. wie N°. 4. 1654.

Abgeb. bei Bizot, Suppl. p. 178; bei Van Loon II. 375; bei Chevalier, Histoire de Guillaume III, Amsterdam 1692. p. 6.

7) Dieselbe Büste. — Auf dem Rev. allegorische Gruppe der Minerva mit dem Prinzen, mit der Leg.: TIME DEUM. gez. PV. AB. F. — 1654.

Abgeb. bei Bizot, Suppl. p. 178; bei Van Loon II. 376; bei Chevalier, p. 7.

8) Aehnliche Büste, mit der Leg.: WILHELMVS III. D. G. PRINC. AVRIAC. C. N. — Auf dem Rev. Büste seiner Mutter mit der Leg.: MARIA D. G. PRINCEPS MAG. BRIT. AVRIAC. DOTARIA. 1654.

Abgeb. bei Bizot, II. 236; bei Chevalier, p. 6.

9) Büste von Jean Wolfert, Herr von Brederode, mit der Leg.: JOH. WOLFERDVS. D. D. BRED. COM. NAT. EX. COM. HOLL. DOM. S. D. V. A. VICE. C. H. T. CONF. BEL. IN C. MARSCH. G. gez. W. F. — Auf dem Rev. Wildschweinskopf über zwei Lorbeerzweigen mit der Leg.: ETSI MORTUUS. VVIT. CICCICLV. — 1655.

Abgeb. bei Bizot, Suppl. p. 177; bei Van Loon, II. 389.

10) Behelmte Büste Wilhelm's III., mit der Leg.: WILHELMVS III. D. G. PRINC. AVRAI. gez. P. V. A. pin. — Auf dem Rev. Phönix im Kranze von Orangenblättern, mit den Worten: EMORITUR ET REQUIESCIT. — 1657.

Abgeb. bei Bizot, II. 237; bei Van Loon, II, 409; bei Chevalier, p. 9.

11) Büste des Karl Gustav, König von Schweden, mit der Leg.: CAROLVS GVSTAV. D. G. SVEC. GOTH. VANDALOR. Q. REX. gez. PVA. — Auf dem Rev. der König zu Pferde, mit der Leg.: INVIA VIRTUTI NULLA EST VIA AN° 1658.

Abgeb. bei Van Loon, II. 424.

12) Büste Karl's II. König von England, mit der Leg.: CAROLVS. D. II. — Auf dem Rev. eine Flotte, darunter eine Muschel mit Inschrift. Leg.: IN NOMINE DEO EXALTABITUR CORNU EIUS. — 1660.

Abgeb. bei Van Loon, II. 462.

13) Andere Büste desselben Fürsten, mit der Leg.: CAROLUS II. D. G. MAGNAE. BRIT. FRA. ET. HIB. REX. — Revers derselbe wie bei N° 12. 1660.

14) Zerstörung der englischen Flotte, mit der Leg.: Anno 1667. Door Order van haer E. Hoogh. Mag. onder 't beleyt etc. etc. — Auf dem Rev. Allegorische Fig. des Friedens, mit der Leg.: Den 6. Septemb. An ° 1667 is de Vreede tusschen etc. etc. — 1667.

Auf einem Exemplar in Privatbesitz zu Brüssel findet sich das Zeichen PVA.

Abgeb. bei Van Loon, II. 538.

15) Büste Wilhelm's III. von Oranien, mit der Leg.: WILHELMVS III. D. G. PRINC. AVRAI. ET NASSAVVIAE. E°. gez. PVA. F. Anno 1677. — Auf dem Rev. zwei Krieger eine Krone über den Namenszug des Fürsten haltend, mit der Leg.: PARTA TVENDO.

Abgeb. bei Van Loon, III. 222; bei Chevalier, p. 48.

16) Denkmünze auf die Verleihung des Wappens an die Stadt Amsterdam, von Seiten des Grafen Wilhelm von Holland, mit der Leg.: Com. Wilh. Hoc. INSIGNE. AMSTELODAMO. DONO DEDIT 1342. Gez. P. V. ABEELE. F. — Auf dem Revers der Kaiser Maximilian dem Wappenschilde die Krone aufsetzend mit der Leg.: CAES. MAX. CORONAM IMP. DONAVIT. AMSTELODAMO 1488. Ohne Jahrzahl.

Abgeb. bei Bizot, Suppl. p. 16; bei Van Loon, I. 250; bei Bolzenthal, Skizzen u. s. f. p. 225.

17) Büste Wilhelm's des Schweigsamen, mit der Leg.: WILHELMVS. D. G. PRINCEPS. AVRAI. COM. NASS. Gez. PVA. F. — Auf dem Rev. derselbe mit zwei Räthen, mit der Leg.: BELGICA LIBERTAS VIGVIT VIRTVTE WILHELMI.

Abgeb. bei Bizot, Suppl. p. 63; bei Van Loon, I. 203.

T. van Westrheene u. J. Meyer.

Abeele. Jodocus Sebastiaen van den Abeele, Maler, geb. zu Gent den 21. Jan. 1797, † daselbst den 23. Febr. 1855. Er machte seine ersten Studien unter Huffel und in der Akademie seiner Vaterstadt. Darauf ging er 1819 nach Paris und trat daselbst in das Atelier von J. A. Gros ein. Er eignete sich hier die Weise der Davidschen Schule an, zu der ja auch Gros nach seinen historischen Darstellungen der Napoleonischen Zeit zurückkehrte, und entnahm seitdem mit Vorliebe seine Motive der griechischen Mythe und Geschichte. Von dem klassisch-akademischen Wesen dieser Schule ist er auch fernerhin nie ganz frei geworden. 1824 begab sich der Künstler nach Italien, wo er sich bis 1836 aufhielt und neben mancherlei Studien nach alten Meistern auch religiöse Bilder malte. Zu seinen Hauptwerken gehören Sokrates, vom Orakel zu Delphi für den Weisesten erklärt, und Orpheus nach dem Tode der Eurydike. Van den Abeele malte bisweilen auch Landschaften, Porträts und Genrebilder; ein solches, Familie im Abendgebet, ist im Besitze des Königs von Belgien. Seine Aquarelle waren sehr verbreitet. 1836 wurde er Professor der Akademie in Gent; seitdem ist wenig mehr von ihm bekannt geworden.

J. Meyer.

Abeets. Alexandre François Abeets, Bildhauer, Sohn des Jean Baptiste und der Marguerite Van den Driesche, geb. den 21. September 1727 zu Brüssel, unverheirathet gest. den

12. April 1767, genau ein Jahr nach dem Tode seines Vaters. Den 13. Mai 1761 wurde er als Meister in die sogen. Zunft der Quatre-Couronnés aufgenommen, darin sich die Architekten, Bildhauer u. s. w. einschreiben liessen. Das einzige von ihm bekannte Werk ist eine anmuthige Arbeit von guter Modellirung (im Geschmack der Zeit Ludwig's XV): ein noch erhaltener Chorpult, gegenwärtig im Chor der Kirche Notre Dame de la Chapelle zu Brüssel, nachdem er lange auf einem Speicher verwiesen gewesen. Auf einem dreieckigen Sockel von weissem Marmor liegen zwei kleine reizende Genien; der eine zur Rechten stützt sich auf ein offenes Gesangbuch; der andere zur Linken hält einen Schild, worauf nach der Weise eines Wappens ein Pelikan eingegraben ist, der seine Jungen von seinem Blute nährt; auf der Rückseite des Schildes die Inschrift: A. F. ABEETS. BRVXELL. INV. ET FECIT 1762. Auf der dritten Ecke des Sockels verschiedene musikalische Instrumente. Der Adler mit ausgebreiteten Flügeln, welcher als Pult dient, ist aus Kupfer und ruht auf einem Globus von weissem Marmor.

Die Lebensdaten nach dem Zunft-Register im Etat civil von Brüssel.

Alex. Pinchart.

Abel. Hans Abel, Maler in Frankfurt a. M. gegen Ende des 15. Jahrh. Nach einer Notiz in Lersner's Chronik der Stadt Frankfurt, II, 43 erhielt er 1494 für Fahnen mit dem Adler die Summe von 6 Gulden. 1502 dekorirte er über drei Thoren der Stadt die Sonnenzeiger.

J. Meyer.

Abel. Bernhard und Arnold, Bildhauer, und Florian, Maler, aus Köln. Alles, was über die beiden Bildhauer und über ihren bisher völlig unbekannten Bruder Florian mit urkundlicher Sicherheit berichtet werden kann, beschränkt sich zur Stunde auf die J. 1561 bis 1564; von ihren Leistungen sind nur jene bekannt, welche in diese Zeit fallen, nämlich ihre Arbeiten zum Grabmale des Kaisers Maximilian in der Hofkirche zu Innsbruck.

Im Frühling des J. 1561 finden wir Bernhard und Arnold Abel in Wien, wo sie »an kaiserlicher Majestät Hof gelegen und daselbst gearbeitet haben.« Dass sie es zur Zufriedenheit ihres kaiserlichen Bestellers gethan, beweist ihre Berufung zur endlichen Ausführung des Maximilianischen Grabmales. Am 28. April 1561 unterzeichneten Bernhard und Arnold Abel den Kontrakt, vermöge welchem sie die Herstellung der Bildhauerarbeiten zum Grabmal nach der ihnen vorgelegten Zeichnung und nach allfälliger, Sr. Majestät dem Kaiser Ferdinand beliebigen Verbesserung übernahmen. Die Marmorarbeiten, insoweit sie nur Architektur betrafen, sollten jedoch sowol hinsichtlich des Brechens und Zuführens des Marmors, als in Betreff seiner Bearbeitung durch die kaiserlichen Werkleute in Innsbruck vollzogen werden. Die Gebrüder Abel dagegen übernahmen die 24 «Historienbilder», die gesammte Ornamentik und die Inschriften; für jedes der vierundzwanzig Bilder wurden ihnen «240 Pfund Pfenninge» zugesagt. Sie mussten jedoch, allerdings auf Kosten des Kaisers, sich selbst zu den Steinbrüchen verfügen und «ihr Aufsehen haben, damit taugliche und schöne Steine gebrochen wurden». Der weisse Marmor sollte aus Italien, der schwarze aus den Niederlanden oder aus Mailand, der roth und weiss gesprenkte aus dem Gebirg bei Salzburg bezogen werden. Durch den letzten Punkt des Kontraktes verpflichteten sich die beiden Meister, alle Stücke des Grabmales, «sobald die Gegossenen und die Historienbilder verfertigt» wären, auf das fleissigste zu versetzen.

Laut eines Schreibens des Kaisers an die Regierung zu Innsbruck ddo. Wien 3. Mai desselben J. wurde für die beiden Künstler die Herrichtung eines Wohnzimmers und einer Werkstätte anbefohlen, damit sie bei ihrem Eintreffen in Innsbruck sofort an ihre Arbeit gehen könnten. Ein weiteres Schreiben vom 7. Juli meldet die erfolgte Absendung der verlangten »Visire«, die sich jedoch nicht auf die Reliefbilder bezogen, zu welchen die Zeichnungen erst gemacht wurden und zwar in Prag. Es ist nämlich ein Irrthum, wenn man glaubt, die Reliefs des Maximilianischen Grabmals seien von den Gebrüdern Abel und Alexander Collin nicht blos modellirt und gemeiselt, sondern auch von denselben entworfen worden. Die Zeichnung dieser Bilder rührt vielmehr von einem Maler in Prag her; dieser ist nach einer Stelle in einem Briefe des Kaisers an die Regierung zu Innsbruck vom 22. November 1561 kein anderer als ein Bruder der beiden Bildhauer Abel. Der Kaiser schreibt nämlich, er habe erfahren, »dass die Gebrüder Abel, Bildhauer, der Abrisse, so ihr Bruder bisher gemacht hat, nottürftig seien.« »Wir schicken Euch darauf zwei Stück der Abrisse, so der Maler nunmehr gemacht hat, hieneben zu, und weil die Abrisse des obern Theils am Grab, d. i. Kaiser Maximilians Bildniss, die Wappen und Kinder hievor schon oben sein, so werden Unsers Erachtens die Bildhauer daran wol zu arbeiten haben. Nichtsdestoweniger aber wollen wir bei dem Maler anhalten lassen, damit er den Abgang ehestens fertige. Und damit Wir auch ein Wissen haben mögen, was am genöthigsten sei, die Feldung oder die Bilder, und darauf der Maler das, so am genöthigsten ist, am allerehesten fertigen möge, so wollet Uns dessen auch ohne Verzug schriftlich berichten.« Hier ist also ausdrücklich von einem Bruder der beiden Bildhauer, welcher ein Maler ist, die Rede.

Die Gebrüder Abel reisten bereits im Mai 1561 nach Innsbruck ab, nachdem ihnen noch vom Kaiser 150 fl. auf Rechnung ihrer Arbeit vorgeschossen worden. Ihr Aufenthalt daselbst war jedoch von keiner langen Dauer. Meister Bern-

hard reiste zur Gewinnung des rothen Marmors Mitte Juli nach Salzburg, Meister Arnold nach Italien. Letzterer hatte sich aber für seine Reise nicht blos zur Aufgabe gestellt, den für die Reliefs nothwendigen Kararischen Marmor an Ort und Stelle auszusuchen, sondern hatte auch vor, Rom und andere Städte Italiens zu besuchen, um die Antike zu studiren, oder wie der Kammermeister, welcher ihm zu diesem Zwecke 100 fl. 5 kr. auszahlte, sich ausdrückt: «zur Ersehung der Antiquitäten». Dass Meister Arnold in Rom war, beweist eine Rechnung für einen neuen Sattel, den er zu Rom für sein Ross gekauft hatte. Er war 51 Tage auf der Reise. Als «Expendit» beim Ankauf des Marmors wurde ihm Erasmus Linder, Bürger und Wirth von Innsbruck, mitgegeben. Sie kauften 52 Stück Marmorsteine. Linder erhielt für die Reise, für den angekauften und hinausgelieferten Marmor 194 fl. 12 kr.; die sonstigen Auslagen für den Ankauf und den Transport des italienischen Marmors betrugen 294 fl. 20 kr.; für den Salzburger Marmor (376 Ctr. 65 Pf.) wurden verausgabt 438 fl. 19 kr. Auf Rechnung ihrer Arbeit hatten die Gebrüder Abel vom 10. Juli bis 12. Dez. 696 fl. aus der l. f. Kammer zu Innsbruck erhalten. Die Gesammtauslagen dieser Kammer für das Grabmal betrugen im J. 1561 im Ganzen 2042 fl.

Beide Meister Abel finden wir Mitte Dezember von ihren Reisen zurückgekehrt in Innsbruck. Sie hatten jedoch wenig Lust zur Arbeit mitgebracht und obwol sie von der Regierung «mit Werkzeug, Wachs (zum Bossiren), Hausrath und aller Notturft versehen» worden waren, «damit sie im Werk nicht verhindert wären», so hatten die beiden Künstler im Juni 1562 doch erst »den vierten Theil einer Historie possirt«. Während sie die Werkstatt ihrem einzigen Gesellen überliessen, ergaben sie sich dem fröhlichen Leben auf Unkosten ihres freigebigen kaiserlichen Bestellers, und zwar so rückhaltlos, dass sie beide erkrankten. »Sie sind«, schreibt am 16. Juni 1562 die Regierung an Se. Majestät, »wie uns vorkommt, durch ihre unordentliche Haltung in tödtliche Krankheit gefallen und lange Zeit krank gelegen«; es sei keine Aussicht, dass sie »Zitterns halber in den Händen« sobald wieder arbeiten könnten. Die Zeichnungen zu den Historien hatten auf sich nicht warten lassen; der Bruder der beiden saumseligen Bildhauer hatte darin nichts mit ihnen gemein. Die zwei ersten Zeichnungen langten schon im Spätherbst 1561 in Innsbruck an, und in einem Schreiben des K. Ferdinand ddo. Prag 3. Jän. 1562 wurde versprochen, dass »auch die zwei andern Stück Feldungen aus den Historien ehestens nachfolgen« würden.

Während nun die Gebrüder Bernhard und Arnold Abel thatlos ihrer Aufgabe gegenüberstanden, bewiesen sie sich um so ausdauernder in ihren Geldforderungen. Damit das Werk nicht in völlige Stockung gerathe, hatte ihnen die Regierung im Juni, als sie sich von ihrer Krankheit soweit erholt hatten, dass sie wieder ihrem Geschäfte nachgehen konnten, weitere 300 fl. bezahlt und damit Meister Bernhard, welcher »Zitterns halber« für die subtile Arbeit doch noch nicht recht zu brauchen war, nicht müssig gehe, beantragte die Regierung, ihn nach den Niederlanden zu schicken, um schwarzen Marmor zu holen. Inzwischen erhoben aber die beiden Abel neue Forderungen und verlangten weitere 400 fl. zur Abzahlung ihrer Schulden, eine «Ergötzlichkeit» für ihre erlittene Krankheit, und 500 fl., um zur Besorgung von Gesellen sich auf die Reise begeben zu können, endlich die Bezahlung einer Wirthshausrechnung von 81 fl., im Ganzen, die «Ergötzlichkeit» ungerechnet, 1062 fl. Diese Summe kam der Regierung als eine zu hohe vor, zumal die Gebrüder Abel bisher nicht bloss aus der Kammer zu Innsbruck, sondern auch aus dem Hofzahlmeisteramte Geldvorschüsse erhalten hatten. Im Jahre 1561 hatten sie aus ersterer, die Reisegelder nicht gerechnet, 696 fl. und aus dem Hofzahlmeisteramt 736 fl. 30 kr. bezogen.

Der durch diese Ausgaben veranlasste Bericht des Hofzahlmeisters macht uns mit dem dritten Bruder Abel etwas näher bekannt. Nachdem der Zahlmeister jene Vorschüsse an Bernhard und Arnold aufgezählt, sagt er: »Dann, so ist auch ihrem Bruder Florian Abl von Köln, welcher ihnen auch geholfen, gleichfalls auf k. Mjt. Verordnung 249 fl. 40 kr. geben worden.« Florian war also der Vorname des dritten Abel. Dass dieser der Zeichner der berühmten Reliefs am Maximilianischen Grabmal ist, wird durch ein Schreiben K. Ferdinands aus Prag 28. Feb. 1562 zur vollen Gewissheit; darin heisst es: »Wir senden Euch wiederum eine durch Florian, Maler, gefertigte Historie zu K. Maximilians Begräbniss». Da dieser Maler auch für alle weitern Reliefbilder die Zeichnungen geliefert hat (siehe Collin), so ist derselbe trotz der meisterhaften technischen Ausführung der Reliefs durch Collin und seine Gehilfen, doch die Seele des ganzen Unternehmens, so weit es sich auf die Plastik in Marmor bezieht. Leider ist uns von diesem trefflichen Meister bisher weiteres nicht bekannt. In Prag, wo er urkundlich viele Jahre zugebracht hat, dürfte jedoch seine Wirksamkeit nicht spurlos vorübergegangen sein; wir irren vielleicht nicht, wenn wir an den Skulpturen des schönen Grabmals in der Prager Domkirche die Bethätigung dieses Meisters in ähnlicher Weise wie in Innsbruck zu finden glauben.

Zu den Arbeiten seiner Brüder wurden bisher die vier Reliefbilder Nr. 21, 22, 23 und 24 an dem Maximilianischen Grabmal gerechnet. Ein von Collins Sohn dem Landesfürsten überreichtes Promemoria behauptet jedoch, die beiden Vorgänger seines Vaters hätten nur »drei Stück Histori angefangen und deren keines ausgemacht«. In der That sind die genannten vier Bilder in ihrer Durchführung so verschieden, dass man

eines vermöge seiner ganz eigenen Behandlung ausschliesslich als ein Werk der beiden Abel, zwei aber als durch Collin verbesserte und vollendete und das vierte schon ganz als das Werk Collins bezeichnen könnte.

Die beiden Abel haben ferner die dekorativen Einrahmungen der über den Reliefs befindlichen Inschriften und die Modelle zu den zu unterst am Monument angebrachten, von Löffler gegossenen Verzierungen mit Motiven aus Waffen und Rüstzeug verfertigt. Damit ist die Angabe über ihre Kunstschöpfungen am Grabmal zu Innsbruck, so weit sie augenblicklich festzustellen sind, erschöpft. Ob sie an den das Grabmal umgebenden Erzbildern einen Antheil haben, ist nicht mit Bestimmtheit anzugeben; sicher ist, dass die beiden Abel für die Herstellung weiterer solcher Statuen einen Kontrakt eingegangen waren.

Im J. 1563 wurde Marx Müller, Bildhauer zu Antorf, angegangen, »etliche Bildhauergesellen« zur Unterstützung der Gebrüder Abel nach Innsbruck zu schicken. Müller scheint dem Verlangen entsprochen zu haben. Wir finden Ende des genannten Jahres in den Abel'schen Werkstätten folgende drei Gesellen: Franz Willems, Hans Ernhofer (Aernhofer? s. d.) und Michael von der Vecken. Im obgenannten Jahre wurden den Gebrüdern Abel vom 19. Feb. bis 27. Nov. noch 1200 fl. aus der landesfürstlichen Kammer bezahlt. Die bedeutenden Zahlungen an die beiden Meister Abel und deren verhältnissmässig wenige Leistungen stehen gerade im umgekehrten Verhältnisse zu der Arbeit und dem Lohne Collins.

Bernhard Abel st. im Dez. 1563 oder Anfangs Jänner 1564. Sein Bruder Arnold folgte ihm im Febr. Ihre Schwester, Katharina, kehrte nach dem Tode ihrer beiden Brüder wieder in ihre Vaterstadt Köln zurück.

Nach Urkunden des k. k. Statthalterei-Archivs zu Innsbruck.

D. Schönherr.

Abel. John Abel, der ausgezeichnetste englische Holzbaumeister des 17. Jahrh., geb. 1577, †, 97jährig, 1674. Noch vor kurzem waren schöne Werke dieses Meisters in den Rathhäusern von Hereford und Leominster erhalten; allein die Verwaltungsbehörden jener Städte fanden dieselben unbequem, und trotz vielfacher Proteste seitens der Freunde alter Architektur wurde zuerst (1858) das Rathhaus in Leominster, dann 1861) das Rathhaus in Hereford niedergerissen, um modernen, massiven Gebäuden Platz zu machen. In richtiger Vorahnung des diese alterthümlichen Gebäude erwartenden Schicksals, hatte der Architekt John Clayton noch in den vierziger Jahren seine Sammlung 'Alter Holzbauten' veranstaltet, in welcher auch die Werke Abels durch allgemeine Ansichten und Detaildarstellungen gründlich erläutert werden.

Das Bestreben, den damals herrschenden Tudorstyl den Bedingungen des Holzmaterials anzupassen, zeigt sich in diesen Werken erfolgreich durchgeführt. Das Rathhaus in Hereford wurde getragen von drei Reihen Säulen, 9 Säulen in jeder Reihe, und hatte eine Länge von 84 Fuss bei einer Breite von 34 Fuss. Es bestand aus zwei Stockwerken, deren oberes in vierzehn Gemächer eingetheilt war, zur Benutzung der vierzehn Gilden der Stadt, während das untere die grosse Sitzungshalle der städtischen Behörden enthielt. An den vier Ecken des obern Stockwerkes waren Erker angebracht; die offene Halle unter den Säulen diente zu Kaufläden. Schnitzwerk und reiche Ornamentik jeder Art zierten die Façaden wie die inneren Räume. Als wahrscheinliche Zeit dieses Baues nennt Duncumb das Ende der Regierung Jakobs I. Das Rathhaus von Leominster wurde, nach Price, im J. 1633 vollendet. Derselbe Schriftsteller nennt Abel als den Erbauer der Rathhäuser von Brecknock und Kington. Clayton gibt ausserdem Abbildungen eines noch erhaltenen Landsitzes in der Nähe von Weobly, eines Schulhauses in Weobly und eines Armenhauses in Hereford. Nach Price war Abel in Hereford zur Zeit der Belagerung der Stadt durch die schottische Armee im J. 1645 und erwarb sich die grössten Verdienste durch die Erbauung einer neuen Art von Kornmühlen, deren Arbeit die Belagerten in den Stand setzte, die Stadt zu halten. Zum Lohn für diesen Dienst ertheilte Karl I. ihm den Titel eines 'Königlichen Zimmermanns'. In seinem 90. Jahre verfertigte Abel sein eigenes Grabmal auf dem Kirchhofe von Sarnesfield und schnitzte darauf die knieenden Figuren seiner selbst und seiner zwei Frauen, nebst den Symbolen seiner Kunst: dem Richtscheit, dem Zirkel und dem Winkelmass. Auch setzte er sich selbst die folgende Grabschrift:

This craggy stone a covering is for an architect's bed,
That lofty buildings raised high, yet now lays down his head;
This line and rule so Death concludes are locked up in store,
Build they who list, or they who wist, for he can build no more.'
His house of clay would hold no longer,
May Heavens frame him a stronger!
John Abel.
Vive ut vivas in aeternum

s. J. Price: An historical and topographical account of Leominster and its vicinity, 1795. — J. Duncumb, History and antiquities of the County of Hereford, 1804. I. 414. — J. Clayton: Ancient Timber Edifices of England, London 1846. Fol. — Illustrated London News, 27. March 1858 (daselbst eine Abbildung des Rathhauses zu Hereford). — The Builder, 1861. p. 59.

F. Althaus.

Abel. »Monsieur Abel«, so nennt Malvasia einen französischen Maler, der um 1650 in Rom arbeitete. M. berichtet, dass derselbe für eine Kopie der Kommunion des heil. Hieronymus von Domenichino, für welche dieser selber nur fünfzig römische Scudi empfangen, deren hundert erhalten habe. Keine weiteren Nachrichten.

s. Malvasia. Felsina pittrice, II. 320.

J. Meyer.

Abel. Ernst August Abel, auch E. A. d'Abelle, Miniaturmaler, geb. zu Zerbst, arbeitete in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. an verschiedenen Orten, namentlich in London, Paris und Hamburg; 1778 in Köln, Frankfurt und am Hofe des Landgrafen von Hessen-Homburg. Beinahe 60 Jahre alt heirathete er in Darmstadt ein junges Mädchen und liess sich 1782 in Hamburg nieder, wo er starb. Er malte Porträts in Miniatur, in Oel, Pastell und Aquarell in feiner und ansprechender Ausführung, die ihrer Zeit vielen Erfolg hatten.

a) Von ihm radirt:

Ein satyrisches Blatt, Aufzug einer Hamburgischen Bürgerwehr.

b) Nach ihm radirt:

1) Bildn. des Göttinger Theologen Gottfr. Less, von C. G. Geyser.
2) Bildn. des Arztes Reinhard, von Wicker.

Seine Brüder E. H. d'Abel und Leopold August Abel waren ebenfalls Maler und in derselben Gattung.

Von dem ersteren, der um 1783 in Bremen lebte und seiner Zeit im Porträt ein gewisses Ansehen hatte, finden sich fleissig in Tusche und Aquarell ausgeführte Bildnisse noch in Privatsammlungen.

Nach E. H. Abel gestochen:

1) Der Strassburger Schöffe Beck, von J. C. G. Fritzsch. 8.
2) Der Schullehrer u. Dichter Joh. Heinr. Röding. Del. 1777. Gest. von J. C. G. Fritzsch. 8.
3) Joh. Jak. Reichard, Arzt. Cöntgen u. Göpffert sc. Fol.
4) O. C. Schoene, Senator. p. 1774. D. Chodowiecki del. u. sc. 1793. kl. Fol.

Leop. Aug. Abel, war Violinvirtuose, malte aber gleichfalls Bildnisse und unterwies darin zwei seiner Söhne:

August und Wilhelm August Christian Abel. Letzterer, geb. zu Zerbst 1748, ging 1776 nach Kopenhagen und hatte dort bald nachher als Bildnissmaler einen gewissen Ruf. Auch finden sich Landschaften von ihm in Dänemark.

s. Meusel, Miscell. 13. Heft. p. 39. — Füssli, Künstlerlex. II. 2. — Hamburgisches Künstlerlex. 1854.

W. Schmidt.

Abel. Gottlieb Friedrich Abel, seit 1786 k. würtemb. Hofkupferstecher, geb. zu Stuttgart 1763, Schüler von J. G. von Müller.

Von ihm gestochen:

1) Allegorisches Blatt zum Wahl-Diarium des Kaisers Leopold II. nach Heideloff (ohne dessen Namen).
2) u. 3) Pläne von Hohenheim und der Solitüde nach der Zeichn. des Hauptmanns Fischer.
4) Eine Folge von Plänen zur Geschichte des siebenjährigen Krieges. Nach Zeichnungen von Rösch.
5) Folge v. 125 kol. Bll. zu J. D. Reitter's u. Abel's Abbildungen der deutschen wilden Holzarten etc. Stuttgart 1803—5. gr. 4.

s. Meusel, Künstlerlex. 1808. — Füssli, Neue Zusätze zum Künstlerlex. 1824.

W. Schmidt.

Abel. Josef Abel, Maler, geb. 1768, zu Aschach in Ober-Oesterreich; † zu Wien am 4. Okt. 1818. Von seinen unbemittelten Eltern in der Absicht nach Wien gesandt, um sich dem Kaufmannsstande zu widmen, trat Abel, aufgemuntert von einem Kunstfreunde welcher sein Zeichnen-Talent entdeckt hatte, 1782 als Zögling an der Akademie der Künste ein. Fleiss und ungewöhnliche Begabung verschafften ihm mehrere Preise und im Jahre 1791 eine grössere Pension. Noch war aber A. unschlüssig, welchem Zweige der Malerei er sich widmen solle. Fürst Kaunitz ertheilte seinen Pferde- und Landschaftsstudien, Casanova seinen Schlachtscenen grossen Beifall; doch widmete er sich endlich auf den Rath Füger's und aus eigener Neigung der Historienmalerei. Im Jahre 1794 erhielt dann sein Bild Dädalus und Ikarus, nach dreijährigen anstrengenden Studien entstanden, die höchste akademische Anerkennung, die goldene Medaille. In weiteren Kreisen hatte sich A. bereits durch seine Porträts einen Namen erworben. Im Jahre 1795 bestimmte Fürst Adam Czartoryski den Künstler, mit ihm nach Polen zu reisen; dort verlebte Abel ein glückliches Jahr auf einer Villa des Fürsten und erhielt die glänzendsten Anträge aus Polen und Russland, welche ihn auf die Dauer im Norden fesseln sollten. Er kehrte jedoch noch 1796 nach Wien zurück und blieb hier, mit Ausnahme von kurz dauernden Reisen, bis 1801. Im letzteren Jahre konnte er endlich, wonach er sich lange gesehnt (mit Unterstützung der Akademie) nach Rom reisen. Dort zeichnete er nach Rafael und Michel Angelo, that sich neben Schick als Historienmaler hervor, und wurde mit dem Landschaftsmaler Reinhart nahe befreundet. Mehrere seiner bedeutendsten Gemälde sind dort entworfen, zum Theil auch vollendet. Dazu gehören: Antigone auf den Knieen vor dem Leichnam des Bruders, welches noch in Abels Nachlasse vorhanden war; Klopstock wird von der Germania, Homer an der Spitze der berühmtesten Dichter aus alter und neuer Zeit, in das Elysium eingeführt (1807; mit 23 halblebensgrossen Figuren; die Landschaft ist von Reinhart), gegenwärtig im k. k. Belvedere; Hektors Abschied von Andromache; Andromache in Ohnmacht, als sie Hektors geschleiften Leichnam vom Thurme erblickt; beide im Auftrage des Grafen Fries ausgeführt. — In Rom entwarf er noch das erst später in Wien ausgeführte Bild: Cato von Utika, dem der Sklavenknabe das Schwert zum Selbstmorde reicht, gegenwärtig im Rathssaale der Akademie der bildenden Künste.

Im Oct. 1807 kehrte A. nach Wien zurück und verblieb hier bis zu seinem Tod. Den 8. Febr. 1815 erfolgte seine Ernennung zum Mitgliede der Akademie der bildenden Künste. In den Zeitraum von 1807—1818 fällt die Vollendung der folgenden Werke: Orestes, der sich seiner Schwester Elektra zu erkennen gibt; Gefesselter Prometheus; Sokrates, der seinen Schüler Theramenes im Areopage rettet; Theramenes, die drei Grazien vollendend, derzeit in Riga; Flucht nach Egypten; Der heil. Egidius, Hauptaltarblatt in der Vorstadt-Pfarrkirche zu Gumpendorf in Wien; Die Taufe Christi, in der Pfarrkirche zu Gainfarn bei Baden, und Der heil. Vitus, Hauptaltarblatt in der Pfarrkirche zu Krems. Auch malte Abel den Hauptvorhang für das Pester Schauspielhaus und führte nach Füger's Zeichnung den figürlichen Theil des Hauptvorhanges für das Burgtheater in Wien aus; der landschaftliche Theil desselben ist das Werk des Malers Schönberger. Sechs Bilder von ihm befinden sich in der Hoser'schen Sammlung der Gemälde-Galerie der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag. Seine letzte Arbeit war ein lebensgrosses Porträt des Kaisers Franz im Kaiserornate. Eine grosse Zahl von Entwürfen und Zeichnungen fanden sich in seinem Nachlasse, wovon ein Theil, darunter namentlich Skizzen von Michel Angelo's jüngstem Gericht, der Wiener Akademie der Künste zufiel.

Abel gehört zu jenen Künstlern vom Anfang dieses Jahrh., welche von einer idealen Anschauung getrieben, sich mit Vorliebe der Antike und ihrer Stoffwelt zuwandten. Seine Auffassung war immer charaktervoll und ernst; aber es fehlte ihr an Tiefe und Energie, wie überhaupt seine ganze Kunstweise, der Eigenthümlichkeit jener Epoche nach, in's Akademische spielte. Seine Färbung war ziemlich kräftig, aber etwas kalt; die Zeichnung bei seiner grossen Fruchtbarkeit nicht strenge und korrekt genug. Sein Klopstock ist offenbar unter dem Einflusse von Rafael's Parnass entstanden. Recht tüchtig waren seine zahlreichen Porträts.

Bildnisse des Meisters s. No. 1 u. 20 der Radirungen. Die biographischen Daten nach einem Nekrologe der vaterländischen Blätter v. 1818. p. 409, welcher mit Benützung von Briefen Abels an einen Freund verfasst ist.

K. Weiss.

Abel's Ruf ist weniger durch seine Bilder, als durch seine Radirungen in weitere Kreise gedrungen. Dieselben sind leicht und frei behandelt und übertreffen an geistvoller Darstellung diejenigen seines Lehrers Füger.

a) Von ihm radirt:

1) Eigenes Bildniss, Brustb. nach rechts. Se ipse del. et sc. F. X. Stöckl exc. Nach dem Bilde in der Liechtensteiner Galerie, jetzt in Pest. 4.
   I. Vor aller Schr.
2) Melchior Abel, Kaufmann, des Künstler's Vater, geb. 1718, † 1801. Brustb. in A. v. Dyck's Manier. 4.
   I. Probedr. vor aller Schr. II. Vor der Schr.
3) Martin Molitor, Landschaftsmaler. Brustb. in Oval. F. X. Stöckl exc. Nach dem Bilde in der Liechtensteiner Galerie.
   I. Vor der Schr.
4) Die Anbetung der Hirten. 1806. kl. Fol.
   I. Probedr. vor der Aquatinta.
5) Johannes der Täufer. 1809. 4.
6) Die beiden Apostelbüsten (Johannes u. Petrus ?). Ohne Namen. qu. 8.
7) Sta. Magdalena. Ohne Namen. qu. 8.
8) Der betende Mann, daneben zwei Kinderköpfe. Ohne Namen. qu. 8.
9) Venus und Amor. 1813. 4.
10) Venus und Amor in der Werkstätte des Vulkan. 1783. (?) 4.
11) Socrates diktirt seinen letzten Willen. Ohne Namen. qu. Fol.
   I. Aetzdr. II. Zweiter Aetzdr. III. Mit der Jahrz. 1800. IV. Mit 1808.
12) Die Mutter m. 2 Kindern in bittender Haltung. 4.
   I. Mit der Jahrz. 1800. II. Mit 1809.
13) Die Zigeunerin. Brustb. Ohne Namen. 4.
14) Das nachdenkende Mädchen. Halbfigur. 1813. 4.
15) Die ausruhende Frau. 1813. 4.
16) Die beiden Jünglinge. Brustb. Ohne Namen. 8.
17) Der Rosselenker. Ohne Namen. 4.
18) Tod Jakob's, qu. Fol. Selten. Handschriftlich von Rud. Weigel.
19) Die Mutter mit dem ABC-Buche und zwei Kindern. Ohne Namen. Original-Lithogr. kl. Fol.
20) Auftritt nach dem Römer u. Krönung, von Abel u. Neubauer in: Vollständiges Diarium der Römisch-königlichen Wahl u. kaiserl. Krönung Leopold II. Frankfurt 1791. Fol. Darin auch Abel's Bildniss.

b) Nach ihm gestochen:

1) Franz Ant. Graf v. Magnis. J. Fischer sc. 1798. Fol.
2) Graf Sigmund von Hohenwart, Erzbischof von Wien. V. Kininger sc. 1800. Schwarzk.
3) Martin v. Molitor (s. oben). p. 1810. A. Bartsch sc. 1812. Rad. Fol.
4) C. Schallhas, Maler. A. Geiger sc.
5) Mich. Ziegler, Probst zu St. Florian in Wien. Hüftbild. T. Benedetti sc. Fol.
6) Jos. Fischer. Jos. Fischer sc. 4.
7) Maria das Kind liebkosend. Halbfigur. V. Kininger sc.
8) Klopstock im Elysium. Nach dem Bilde im Belvedere zu Wien. In: k. k. Bildergalerie im Belvedere zu Wien, nach den Zeichnungen Sig. v. Perger's, in Kupfer gest. von verschiedenen Künstlern. kl. Fol.
9) Prometheus am Kaukasus. Rad. J. Eissner sc.
10) Der Schwur bei der Leiche der Lucretia. J. Eissner sc.
11) 4 Bll. mit Transparenten des Hauses des Grafen von Fries beim Einzuge des Kaisers Franz 1814. Rad. von C. Rahl in Umrissen.
12) B. L. Natorp, der Pädagog, Halbfigur sitzend. Abel pinx. Von Kininger gest. gr. Fol. Schwarzk.

Vielleicht ist nach diesem Abel noch:

13) N. L. François (de Neufchâteau, franz. Minister 1750—1828). Abel p. C. Guérin sc. 4.

s. Andresen, Maler. Rad. III, 70—79.

Ueber die Bilder des Künstlers s. die Zeitschrift: Paris, Wien und London. I. 41—91.

W. Engelmann.

Abel de Pujol. Alexandre Denis Abel de Pujol, Historienmaler, geb. zu Valenciennes 1787, † zu Paris den 29. Sept. 1861. Er kam aus der Schule David's und blieb zeitlebens in ihrer klassisch-akademischen Weise befangen. Wie alle Schüler der Ecole des beaux-arts, welche den ersten Preis erhalten, kam er 1811 auf fünf Jahre in die französische Akademie zu Rom, und bildete sich dort so weit aus, als es bei grossem Fleiss sein mässiges Talent zuliess. Er producirte übrigens mit Leichtigkeit und wusste sich in jener unter dem Kaiserreiche beliebten Darstellungsweise, welche ihren der Antike entnommenen Gestalten durch ein bühnenhaftes Pathos Leben und Grösse zu verleihen suchte, Anerkennung zu verschaffen. Sein Tod des Britannicus, den er 1814 von Rom nach Paris schickte (jetzt im Museum von Dijon), erhielt die Medaille erster Klasse. Nach der Wiederherstellung der Bourbonen liess sich dann der Künstler, wie fast alle Schüler David's, ohne Bedenken von der neuen Regierung verwenden, obwol der Meister selber in die Verbannung nach Brüssel ging. Als nun die Bourbonen sich angelegen sein liessen, die Kirchen mit frommen Gemälden zu schmücken, fand sich auch Abel dazu bereit, wenn er gleich noch 1819 einen theatralischen Cäsar, der auf dem Wege zum Senate von Calpurnia aufgehalten wird, ausstellte. Sein erstes religiöses Bild war der h. Stephan, der das Evangelium predigt (Salon von 1817, jetzt in St. Etienne du Mont zu Paris); dem folgte das damals sehr günstig aufgenommene Begräbniss der h. Jungfrau durch die Apostel im Thal Josaphat (Salon von 1819, jetzt in Notre-Dame zu Paris). Uebrigens sind auch diese christlichen Figuren im antikisirenden Stil jener Schule gehalten, verkleidete Helden des klassischen Alterthums, wie sie damals der französische Sinn auffasste. Und in derselben gleichförmigen Art, mit trockener und konventioneller Geschicklichkeit in der Behandlung des Nackten und der Gewandung, bearbeitete der Künstler die verschiedensten Stoffe. Eines seiner besten Werke war die Wiedergeburt der Künste, die er 1819 über dem Aufgang der »grossen Treppe« im Louvre malte; doch ist es mit derselben 1856 zerstört worden.

Eine Anzahl von seinen grossen, meistens religiösen Gemälden finden sich in französischen Provinzstädten: so im Museum zu Lille, in der Kathedrale zu Reims und in St. Pierre zu Douai; ferner noch in der Galerie der Diana zu Fontainebleau und in der Kap. der Dames du sacré coeur (ebenda). Abel de Pujol war dann auch unter den Künstlern, welche, als die Regierung anfangs der zwanziger Jahre die malerische Ausschmückung der Kirchen förmlich massenweise betrieb, die unter David ganz vernachlässigte Frescomalerei wieder zu erneuern suchten. Indessen ist ihm das ebenso wie den übrigen misslungen (von seiner Hand die Kapelle des heil. Rochus in St. Sulpice zu Paris). Als später unter Karl X. die Louvresäle mit Deckengemälden ausgestattet wurden, war auch hier wieder Abel unter den Berufenen (Aegypten gerettet durch Joseph). Selbst unter Ludwig Philipp fielen ihm noch mancherlei monumentale Aufgaben zu; so ein grosses Altarbild in der Madeleine, die h. Magdalena in der Wüste, und die Kuppelmalereien über dem Hochaltare in St. Denis du St. Sacrement.

Abel de Pujol hat die öffentliche Anerkennung bis in seine späten Jahre reichlich erfahren; noch gelegentlich der grossen Ausstellung von 1855 ist er ausgezeichnet worden. Allein längst schon war damals seine Zeit um; er gehörte zu jenen Nachzüglern der klassischen Epoche, die nach dem Aufschwung, den die französische Malerei durch die romantische Schule genommen, fast zum Spotte wurden. Was Abel allenfalls noch hatte, eine akademische Regelfertigkeit der Zeichnung und ein gewisses Geschick in der Anordnung, das wusste man um so weniger zu schätzen, als es ihm an malerischem Sinn, wie an eigener Anschauung immer gefehlt hat. Der durchaus sculpturhafte Charakter der David'schen Kunst ist von ihm in seiner ganzen Einseitigkeit festgehalten worden; bezeichnend dafür sind seine »Grisailles« (im Louvre und in der Pariser Börse), jene bekannten Grau in Grau gemalten Darstellungen, welche die Wirkung des plastischen Basreliefs täuschend nachzubilden suchen. Darin war der Künstler besonders geschickt, eben weil er gar nichts vom Maler hatte.

Explication des Peintures à fresque exécutées par Abel de Pujol dans la Chapelle de S. Roch, à S. Sulpice, précédée d'une courte notice sur ce genre de peintures. 8. Paris 1822 (17 pag. mit 4 Tafeln).

s. J. Meyer, franz. Malerei, p. 166. 172.

J. Meyer.

Abelenato, muss heissen a Belenato, s. Belenatus.

Abelin. Joh. Abelin. Nach diesem sonst unbekannten Meister:

Warhaffte Abconterfeyung des Hailigen Reichs Statt Kempten etc. Holzschn. v. Hans Rogel. 1569. qu. Fol.

s. Heller, Handb. f. Kpfst. p. 605.

W. Engelmann.

Abeloos. Michael Abeloos, Bildhauer, geb. zu Löwen den 28. Jan. 1828, Sohn des Peter A. und der Katharina Van de Put. Nach seinen ersten Studien an der Akademie bildete er sich weiter unter dem Bildhauer Karl Geerts aus, bei dem er bis zu dessen Tode (1855) arbeitete. Er hat in dieser Zeit zu Brüssel (1848, 1851 und 1854) verschiedene Werke, namentlich religiöser Gattung, ausgestellt. Auch hat er für die Façade des Rathhauses zu Löwen 22 Statuen in Stein

gefertigt, ausserdem für die Dominikanerkirche daselbst eine Madonna in Holz, sowie ein anderes Werk in der Jakobskirche.

A. hat überhaupt viel gearbeitet für die Kirchen Belgiens und Nordfrankreich's, in Marmor, Holz und Stein. Wir erwähnen: zu Brüssel eine Pietà in der Kapelle Salazar; in Brügge den Altar in der Kapelle des hl. Blutes, im Spitzbogenstil nach den Zeichnungen von Bethune (1858); zwei Altäre und die Kanzel in der Kreuzkirche dieser Stadt; in Gent einen Altar in der Kirche des Erlösers (St. Sauveur); zu Mons zwei Altäre in der Elisabethkirche; lauter Werke in Stein, mit Basreliefs und Statuen. In Marmor hat er für das kleine Seminar zu Mecheln die Grablegung Christi ausgeführt und zu Lüttich einen Altar für die Kirche des hl. Augustin. Weitere Werke von ihm in Frankreich: in der Liebfrauenkirche zu Tourcoing, der Martinskirche zu Roubaix, im Seminar des hl. Kreuzes zu Orléans etc.

Auch nach England sind viele seiner Werke gekommen. So namentlich: in Eichenholz geschnitzt die Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament in Hochrelief für die Chorstühle der Kathedrale von Ely, sowie die Figuren für die Emporkirche desselben Bau's; das hl. Abendmahl für eine Kirche von Norfolk und für die Dreieinigkeitskirche zu Cambridge; die Kanzel für die Kirche zu Brighton; die Chorstühle mit Statuen für die Kirchen von Burford und von Tenbury. Ausserdem in Stein die Kanzel für die Kirche von Ipswich, ein Altar und Kanzel (mit Figuren) für die Kirche von Bronton-Square zu London. Endlich erwähnen wir noch aus der grossen Anzahl von Arbeiten des fruchtbaren Meisters das Denkmal zum Gedächtniss des Lord Norwich, mit der Darstellung des guten Samariters (in Marmor), in der Kirche von Blockley.

Alex. Pinchart.

Abels. Jacobus Theodorus Abels, Landschaftsmaler, geb. 1. Sept. 1803 zu Amsterdam, † zu Abcoude den 18. Juni 1866, Schüler des Thiermalers Jan van Ravenswaay. Im Jahre 1826 machte er eine Reise nach Deutschland, und liess sich nach der Heimkehr im Haag nieder, wo er eine Tochter des Malers P. G. van Os heirathete. Besonders sind seine Mondscheinlandschaften wegen des natürlichen Kolorits und Lichteffekts hervorzuheben. Seine Aquarelle und Zeichnungen waren vornehmlich gesucht. Eine derselben, welche im Besitz von R. Weigel war, bez. F. Abels f. 1838. Bisweilen findet sich auch die Bezeichnung J. C. Abels, so auf einer Fluss- und Mondscheinlandschaft (Auktionskatalog des Greffier E. Ter Bruggen, Amsterdam 1855). Das Ryks-Museum im Pavillon zu Haarlem besitzt von ihm einen Tannenwald mit Vieh, eine Waldansicht und eine Dünenansicht.

Sein Porträt in Holzschn. bei Immerzeel.

T. van Westrheene.

Abels. Simon Abels, Bildhauer des 18. Jahrh. Von ihm ist in der Theinkirche zu Prag ein Altar mit fast ganz rund geschnitzten, bemalten und vergoldeten Figuren, der in vielen Abtheilungen das Leben Christi schildert, mit der Jahreszahl 1744. In den Formen und Verhältnissen, namentlich des Hauptreliefs, der Taufe, zeigt sich ein tüchtiger Künstler, doch ist die ganze Arbeit in dem gewöhnlichen Charakter jener Epoche.

s. Kunstbl., Stuttgart 1833. p. 7.

J. Meyer.

Aben. Aben Mahomad Aben Cencind soll nach der Uebersetzung des Josef Cornide in einer Inschrift des Löwenbrunnens in der Alhambra als Verfertiger desselben mit der Jahrszahl 1402 (780 d. H.) genannt sein; Llaguno y Amirola, por Cean Bermudez I, 239. Es wird hier irrig angegeben, dass der Löwenbrunnen sich im Hofe der Abenceragen befinde, während er dem Löwenhofe seinen Namen gegeben hat. Allerdings enthält die untere Alabasterschale an dem äusseren Rande eine nach arabischer Weise verzierte kufische Inschrift, von der auf jeder der zwölf Seiten ein Vers zu lesen ist. Murphy (Arabian antiquities of Spain. Lond. 1813) hat dieselbe auf Bl. 83 u. 84 abgebildet und J. Goury und Owen Jones (plans etc. of the Alhambra I. pl. 17) geben eine Uebersetzung, welche Pascual de Gayengos nach den von ihnen genommenen Abgüssen gemacht hat. In diesen Versen, die eine poetische Verherrlichung des Brunnens enthalten, kommt aber kein Name eines Künstlers und keine Jahrzahl vor, und eine andere Inschrift, die bei Llaguno gemeint sein könnte, scheint nicht da zu sein. Wie es sich also mit jener Angabe Llaguno's näher verhält, lässt sich nicht bestimmen (oder sollte sich ein zweiter Löwenbrunnen im Hofe der Abenceragen befunden haben?).

Uebrigens ist der Löwenbrunnen ein merkwürdiges Denkmal arabischer Kunst. Das Marmorbecken ist einfach und elegant mit sparsamen flachen Arabesken und der kufischen Inschrift geziert. Die zwölf Löwen aus weissem Marmor, auf deren Rücken dasselbe ruht, sind dagegen in einer eigenthümlichen schematischen Weise gearbeitet, was auch sonst bei arabischen Thierbildern vorkommt. Es sind nämlich die Leiber, die aufgerichteten Hälse und Köpfe ausgeführt, wogegen formlose viereckige Ständer die vier Beine vertreten. Man erkennt daran die den Mohamedanern eigene Scheu vor der Abbildung des Lebendigen, über die man sich wol hinwegsetzen konnte, da der Koran kein deutliches Verbot solcher Bildwerke enthält, die sich aber doch in den späteren Jahrhunderten des Mittelalters noch mehr geltend gemacht zu haben scheint, als dies früher der Fall war.

s. Schack, Poesie und Kunst der Araber in Span. u. Sicil. II. 170 f.

F. W. Unger.

Abent. Leonhard Abent, Zeichner von Passau, um 1576 thätig. Nach ihm folgendes Blatt:

Plan von Passau, gest. von Fr. Hogenberg, in dem bekannten Städtebuch von G. Braun: Civitates orbis Terrarum libri VI. Att. Georgius Braun et Franciscus Hogenberg. Colon. Agripp. 1578. 1617. Auf dem Bl. das Monogramm und der Name: Leonardus Abent patauien. F. Anno. M. D. LXXVI.

Heineken's Angabe, dass das Bl. auch von Abent gestochen sei, ist ein Irrthum. Der Herausgeber Braun bemerkt in dem Werke, dass, wer sein Land gern verträten sähe, die Abbildung einsenden solle, welche er dann unter Nennung des Namens von Hogenberg stechen lassen würde. Auch das von Heineken gegebene Monogramm ist irrig.

s. Heineken, Dict. I, 35. — Ottley, Notices. — Le Blanc, Manuel. — Nagler, Monogrammisten IV. 898.

W. Schmidt.

Aberegno. Giacomo Aberegno (nicht Alberegno, wie Zanotto schreibt) wird als venezianischer Maler um 1400 aufgeführt. Die Quelle ist eine von Zani mitgetheilte Inschrift: Jacobū Aberegno pīsit. Pisit für pinxit ist nicht befremdend; aber die Form Aberegno neben Jacobus lässt einen Irrthum in der Lesung argwöhnen. Vielleicht Jac. ab Arogno (Diöces Como)?

s. Zanotto, Pittura Veneziana, p. 242. — Zani, Enciclopedia. I. 1. p. 294. — Bryan, Dict. of paint. Lond. 1816.

Fr. W. Unger.

Aberer. Aberer, Goldschmidt in Ulm, verfertigte um 1500 für die Kraft'sche Familie ein grosses Agnus Dei in einem zierlich durchbrochenen Tabernakel und ein Marienbild, beides von Silber. Urkunden erwähnen noch einen h. Martin, 12 Mark 1 Loth schwer, den er 1498 für 143 Gulden 1 Ort verfertigte, und einen h. Vincenz, an dem er 1501 arbeitete.

s. Kunstbl., Stuttgart 1833. p. 409.

Fr. W. Unger.

Åberg. Fredrik Ulrik Åberg, schwedischer Bildhauer (Geburtsjahr unbekannt), ein Schüler Sergel's. st. jung um 1800. Seine Originalkompositionen sind mittelmässig, seine Porträtmedaillons dagegen besser.

Nach ihm gestochen:

Bildniss des Dichters C. J. Hallman, in der Stjernstolpe'schen Ausgabe von dessen Skrifter. Stockholm 1820. 8.

s. Estlander, Bildande konsternas historia. p. 504.

Dietrichson.

Åberg. Victoria Åberg, finnländische Malerin, geb. um 1828, studirte einige Zeit um 1859 in Düsseldorf unter Gude und hat sich später in Weimar aufgehalten. Ihre Landschaften sind mehr korrect als kräftig. Hervorzuheben ist eine Ruine, Rudelsburg an der Saale, und Monrepos bei Wiborg in Finnland.

Nach persönlichen Nachrichten.

Dietrichson.

Aberli. Johann Ludwig Aberli, geb. 1723 zu Winterthur, † zu Bern den 17. Octbr. 1786, Zeichner, Maler und Radirer, der Begründer der in Umrissen radirten und getuschten oder kolorirten Schweizer-Prospecte, die früher vielen Beifall fanden. Er machte seine ersten Studien beim Landschafter Felix Meyer, der übrigens als untergeordneter Künstler zu seiner Ausbildung wenig beitragen konnte. Achtzehn Jahre alt, zog Aberli nach Bern, wo er sich seinen Unterhalt durch Anstreichen verdiente, bis ihn der Zeichnenlehrer Joh. Grimm in seine Dienste nahm. Auch so kam er nicht weiter und mühte sich umsonst ab mit Porträtmalen und Kopiren. Erst als er begann die Natur selber zu studiren, trat sein eigentliches Talent hervor. Auch hatten die Landschaften von Schütz und Hirth aus Frankfurt a. M., die um diese Zeit nach Bern kamen, Einfluss auf ihn, und er begleitete dann Schütz selber auf dessen Wanderungen durch das Berner Oberland. 1759 ging er mit dem Kupferstecher A. Zingg zu seiner Fortbildung nach Paris; allein bereits nach neun Monaten kehrte er heim, weil ihm schien, dass die Natur sich am besten durch unmittelbare Anschauung studiren lasse. Die Wahrheit und den frischen Eindruck der Natur wiederzugeben, das war seitdem seine Aufgabe. Er hat dies weniger durch Oelbilder — deren er von grösserem Umfange nur wenige gemalt hat und die mehr aquarellirten Kupferstichen gleich sehen — als durch Zeichnungen und Aetzungen zu erreichen gesucht; letztere hat er so geschickt und lebhaft in Tusche und Farben ausgeführt, dass man sie anfangs für Zeichnungen hielt. Aberli gilt als der Begründer dieser neuen Kunstart, die bald zahlreiche Nachahmungen hervorrief.

Zu seinen Schülern gehören: Rieter, N. König, J. Biedermann, Lory, Frey, Luttringhausen, Oppenmann, Moritz, J. Mayer, J. Wetzel.

Sein Bildniss hat J. R. Schellenberg in 8. radirt für Füssli's Geschichte der Schweizer Künstler, III. 223; später auch M. Esslinger gest., s. unten.

Andresen.

a) Von ihm selbst radirt:

1) Vue du château de Wimmis et des environs. Dess. et grav. par J. L. Aberli. gr. qu. Fol.
2) Vue dessinée à Mouri près de Berne. Aberli d. et sc. gr. qu. Fol.
3) Vue d'Yverdon prise depuis Clindi. Id. d. et sc. gr. qu. Fol.
4) Vue de Cerlier et du Lac de Bienne. Id. d. et sc. gr. qu. Fol.
5) Vue de la Ville de Berne du côté du Nord. Id. d. et sc. qu. Fol.
6) Vue dessinée sur les remparts de Berne. Id. d. et sc. qu. Fol.
7) Vue du Village et du Lac de Brientz. Id. d. et sc. qu. Fol.
8) Vue de la Vallée Oberhasli. Id. d. et sc. qu. Fol.
9—16) Habillemens des Paysans en Suisse. 8 Feuilles (3 davon von B. A. Duncker gest.). kl. Fol.
17) La tour près de Vevey. qu. Fol.

18) Vue d'Erlach près du Lac. qu. Fol.
19) Vue de la Cascade de Pissevache. gr. qu. Fol.
20) La Cascade de Terny. kl. Fol.
1. Vor der Schr.
21) La Cascade de Tivoli. kl. Fol.

b) Nach ihm radirt oder gestochen:

1) Vue de Nidau près du Lac de Bienne. J. L. Aberli del. C. G. Gutenberg sc. qu. Fol.
2) Vue prise du Château de Thoun. Id. d. et Id. sc. qu. Fol.
3) Vue de la Chûte d'Eau appellée Staubbach dans la Vallée Lauterbrunnen. Aberli del. M. Pfenninger sc. qu. Fol.
4) Une Partie des Glaciers du Grindelwald. Id. d. Id. sc. qu. Fol.
5) Vue du Village et du Lac de Brientz. Dess. par J. L. Aberli et gravé par M. Pfeninguer. gr. qu. Fol.
6) Vue de Vevey. Aberli del. B. A. Duncker sc. qu. Fol.
7) Vue de Lausanne. Id. d. Id. sc. qu. Fol.
8) Vue prise aux environs de la Tour, grav. par H. Rieter. gr. qu. Fol.
9 u. 10) 2 Bll.: Vues de la Ville de Berne; das eine: du côté du Levant; das andere: du côté du Midi. J. L. Aberli ad Nat. del. et exc. Adr. Zingg sc. 1758. gr. qu. Fol.
Das erstere 1758 bez. Beide Bll. gest.
11 u. 12) 2 Schweizer Landschaften: die eine mit einer Mühle, die andere mit Bauer und Bäuerin, welche eine Kuh führen. Dess. par J. L. Aberli, grav. à Zurich en 1771 par M. Pfenninger. gr. 4. Beide Bll. gest.
13—16) 4 Bll. Schweizer Landschaften. Aberli del. J. A. Pfeffel exc. Gest. v. G. D. Heumann. 1747. qu. Fol.
17) Folge von 14 Schweizer Landsch. mit Figg. u. Gebäuden. J. L. Aberli del. Adr. Zingg sc. Ch. de Mechel exc. 1746. qu. 4. — Dazu ein Titelblatt: 14 Landschäftlein, inv. von J. L. Aberli. Selten.
18) Folge von 12 Schweizer Landsch. J. L. Aberli del. J. A. Pfeffel exc. qu. 4. Diese Bll. gest.
19) 12 Ansichten von verschied. Landschaften, gest. von G. dall' Acqua. qu. 4.
20—29) Cahier de dix feuilles. Petites Vues choisies pour ceux qui commencent à dessiner prises d'après nature par J. L. Aberli et gravées par H. Rieter. Num. Folge. qu. 4. — Ansichten von einer Reise, welche Aberli 1782 mit H. Rieter machte, mit beigedruckter Reiseroute. Auch kolorirt.
20) Lucherz près du Lac de Bienne.
21) Le Château de Cerlier.
22) L'Isle St. Jean près du Lac de Bienne.
23) Pont de Thiele près du Lac de Neufchatel.
24) u. 25) Au Pont près du Lac de Joux; 2 verschiedene Ansichten.
26) Les Charbonières près du Lac de Joux.
27) u. 28) A Orbe; 2 verschied. Ansichten.
29) A Montcherand près d'Orbe.
30) 4 Folgen Schweizer Landschaften in verschiedenem Format gest., wenigstens 56 Bll. Augsburg. J. A. Pfeffel exc. 1744. kl. qu. 8. und kl. qu. 4.
31) Folge von 4 kol. Ansichten unter dem Titel: Petites vues choisies pour ceux qui commencent à dessiner, prises d'après nature par J. L. Aberli et gravées par H. Rieter. kl. qu. 4.
32) Folge von 6 Bll. mit Bauerntrachten aus dem Kanton Bern. Aberli del. B. A. Duncker sc. 8.

Biographie v. Heinr. Rieter in: Helvetisches Journal f. Lit. u. Kunst. I, Zürich 1802, und in: 13. Neujahrstück der Künstlergesellschaft in Zürich auf das J. 1817. Mit A.'s Bildniss in Medaillon, gest. von M. Esslinger. 4. Zürich.
s. Füssli, Gesch. der best. Künstler in der Schw. III. 223. — Heineken, Dict.

W. Engelmann u. J. Meyer.

Aberli. Johannes Aberli, Medailleur und Edelsteinschneider, geb. 5. Jan. 1774 zu Winterthur, † daselbst 24. April 1851, Schüler von Huber in Basel, bekannt durch tüchtige Leistungen. Von ihm ist unter anderen eine gute Denkmünze auf Pestalozzi, nach Bodenmüllers Brustbild vom J. 1846.

Sein Bildniss von H. Merz nach einem Daguerreotyp gest. in dessen
Biographie in: Neujahrsblätter der Künstlergesellschaft in Zürich für 1853. Mit einer Tafel Reliefstichen nach Siegelabdrücken. Zürich. gr. 4.
s. Kunstblatt, Stuttg. 1846 p. 31.

W. Schmidt.

Aberry. J. Aberry, Kupferstecher, in der 2. Hälfte des 18. Jahrh. in London thätig.

Bildniss des Sir Watkin Williams Wynne. T. Hudson pinxit. — J. Aberry fecit Aquaforti 1753. In Worlidge's Manier. Für den Verlag von Boydell gest. kl. Fol.
s. Ottley, Notices.

W. Schmidt.

Abesch. Johann Peter und Peter Anton Abesch, Glasmaler von Sursee, im Anfang des 18. Jahrh., gehörten zu denjenigen Schweizer Künstlern, welche jene Kunst noch übten, als sie anderwärts ganz herabgekommen oder völlig erloschen war. In der Benediktinerabtei Muri im Aargau waren Werke von ihnen. Als diese Abtei von der Regierung des Kantons 1841 aufgehoben wurde, brach man die Glasgemälde aus den Fenstern des Kreuzgangs und brachte sie nach Aarau, wo sie indessen bis jetzt nicht aufgestellt sind. Möglich, dass sich darunter Scheiben der Abesch befinden (Notiz von Gottfried Kinkel).

Barbara Abesch, Tochter Peter Anton's, ebenfalls eine geschickte Glasmalerin und in jener Abtei thätig, † 1750.

s. Fiorillo, Geschichte der zeichn. Künste in Deutschl. IV. 45. — Füssli, Künstler-Lexicon.

W. Schmidt.

Abesmaister. Hans Abesmaister, Maler in Augsburg, zählte zu den namhafteren Künstlern am Ausgange der gothischen Zeit; † 1505. Keine weiteren Nachrichten.

J. Meyer.

Abi-ben Mogias, Vater des Halam, ist nach Vinc. Mortillaro (Opere. Palermo 1846. III. 205—212) der Name des Verfertigers der mit Elfenbein und Metall eingelegten Inschriften und Arabesken auf einem hölzernen Schmuckkästchen in der Capella Palatina zu Palermo; dessen

Abbildung s. ebenda. Allein die Entzifferung der kufischen Schriftbänder ist nach Mortillaro's eigenem Geständniss ganz unsicher und zum Theil entschieden falsch. Jener Name ist allerdings daran zu lesen; allein das »ben« ist ganz unsicher, anstatt des Genitivs Abi muss im Nominativ Abu gesetzt werden, und der Name lautet in Wirklichkeit: Abu ... Mogaz (Modschaz) Ibn el Hakam. Man giebt das Kästchen für einen Behälter von wohlriechenden Sachen aus; allein das Wort, worauf sich diese Meinung stützt, bedeutet Kostbarkeiten im Allgemeinen. Die Deutung der Inschrift, nach welcher Ibn el Hakam die Inschriften und Arabesken gezeichnet hätte, ist überdies völlig unzuverlässig. Die Verfertigung des Kästchens setzt Mortillaro in die Zeit der Normannischen Herrschaft wegen der Form der kufischen Inschriften, des Stils der mit vierfüssigen Thieren und Vögeln gezierten Arabesken und des Mangels aller Formeln aus dem Koran.

Fr. Wüstenfeld und Fr. W. Unger.

Abiell. Guillermo Abiell, war 1416 zu Barcellona Werkmeister bei den Kirchen N. S. del Pino, Sta Maria de Monte Carmelo, Monte Sion, St. Jago und dem Hospital von Sta. Cruz, und wurde mit Andern von dem Bischof und Capitel zu Gerona berufen, um über die Fortsetzung des Baues der dortigen Kathedrale sein Gutachten abzugeben.

s. Llaguno y Amirola, Noticias. I. 92. 267.

Fr. W. Unger.

Abildgaard. Sören Abildgaard, norwegischer Zeichner, geb. in Christianssands Stift 1718. Schon als Student in Kopenhagen widmete er sich besonders der Zeichnenkunst. Der antiquarische Forscher Langebeck wurde auf sein Talent aufmerksam gemacht, und mit ihm besuchte Abildgaard Schweden und die Ostseeprovinzen (1753 bis 54), wo er eine Menge Alterthümer für Langebeck zeichnete. Später bereiste er auch Dänemark und Norwegen als sogenannter »Archivzeichner«. Seine Handzeichnungen, an die 900, im antiquarisch-topographischen Archiv des Museums für nordische Alterthümer zu Kopenhagen. Die grösste Bedeutung hat er durch den Einfluss, den er auf seinen weit berühmteren Sohn, den Historienmaler N. A. Abildgaard (s. d.) ausübte.

s. Weinwich, Kunsthistorie p. 168 u. schriftl. Aufzeichnungen.

Dietrichson.

Nicolai Abraham Abildgaard, Hauptmeister der neuern dänischen Malerschule, Sohn des Sören A., geb. in Kopenhagen 1744, machte seine ersten Studien auf der Kopenhagener Akademie unter Mandelberg's Anleitung. 1767 erhielt er die grosse Medaille und ging bald nachher nach Italien, wo er sich von 1772—1777, besonders in Rom, aufhielt. Hier traf er mit dem Bildhauer Sergel und mit Füssly zusammen, welch Letzterer grossen Einfluss auf ihn ausübte. Er suchte sich nach Rafael und den Antiken, dann auch nach Michelangelo und Tizian zu bilden; in seiner Zeichnung und Farbe sind die Einflüsse dieser Meister kennbar. 1777 kehrte er nach dem Vaterlande zurück, wurde bald Mitglied und 1786 Professor der Akademie. Schon in Rom hatte er einen verwundeten Philoktet vollendet (jetzt in der Galerie Christiansborg); für seine Aufnahme in die Akademie malte er 1778 die dänischen Frauen, ihrem König Sven Tveskäg ihr Geschmeide anbietend, um ihn aus der Gefangenschaft zu erlösen. Sein Hauptwerk waren die nun folgenden, 1791 vollendeten, historisch allegorischen Bilder in einem Saal auf Christiansborg, »die Geschichte Europa's«, die indessen schon 1794 mit dem Schlosse selbst verbrannten. Die Darstellungen, der Naturzustand Europa's in der Urzeit, Rom's Gewalt, das Zeitalter der Hierarchie, endlich die Zeit der Erfindungen und Entdeckungen, jedesmal die personificirte Europa mit Attributen, waren in der damals herrschenden akademischen Weise eines frostigen und höfischen Allegorienwesens. Der Anschauungsweise jener Zeit nach war er nicht bloss ein »grosser«, sondern auch »gelehrter« Meister, d. h. er besass gründliche griechische und römische Studien. Er hatte die Dichter und Historiker des Alterthums fleissig studirt und wusste in seinen polemischen und kritischen Schriften die Feder klar und sicher zu führen. Und so geht auch ein gedankenhafter Zug durch sein künstlerisches Schaffen. Die Vernichtung seiner Hauptwerke lähmte eine Zeitlang unsern Meister. Er beschäftigte sich einige Jahre hauptsächlich als Dekorateur und Architekt, bis er endlich zur Malerei mit altem Eifer zurückkehrte. 1789—1792, dann wieder 1802 bis zu seinem Tode war er Direktor der Akademie.

Die Skizzen zu den Gemälden auf Christiansborg sind theilweise in der Galerie des Schlosses erhalten. Eine Skizze daselbst, Christian VII., die Fesseln der Bauern lösend, ist in derselben Weise componirt. Früher fand sich dort noch eine für Christiansborg gemalte Allegorie auf Christian's III. Regierung; gut in der Anordnung und Raumvertheilung, im Tone hell und von angenehmer Wirkung. Seine Kenntniss des Alterthums bewährte Abildgaard in den vier Scenen aus Terenz's Andria, welche mehr Schilderungen des Privatlebens in einer griechischen Stadt als Illustrationen zum Werke des Dichters sind. Auch hat man zwei Bilder nach Apulejus' goldenem Esel, seine letzten Werke. Von seinen übrigen Bildern erwähnen wir noch Ossian zur Harfe singend (s. Stiche No. 2), Sokrates und sein Genius (s. Stiche No. 1), der dem Neid den Mund schliesst, die Findung Mosis, lebendig in der Auffassung, im Kolorit leicht und klar, und Hamlet bei der Königin von Schottland, nach Saxo's Chronik (s. Stiche No. 11). Vier seiner Bilder befanden sich noch 1822 auf Sanderum-

gaard auf Fühnen, ein mythologisches im Privatbesitz zu Stockholm und sein Petrus und der Lahme in der Sammlung zu Christiania. In den letzten Jahren seines Lebens malte er noch die Huldigung des Königs Friedrich III. auf dem Schlossplatze zu Kopenhagen 1660, ein Entwurf von 1806. † bei Fredriksdal 1809. Wie angesehen damals der Künstler war, geht daraus hervor, dass der Erbprinz, später Christian VIII., ihm die Grabrede hielt.

Als Direktor der Akademie und Lehrer hatte Abildgaard grossen Einfluss auf die jüngere Künstlerschaft ausgeübt; besonders aber brachte ihn jene Stellung mit zwei der grössten Meister der nächstfolgenden Zeit, Carstens und Thorwaldsen in Berührung. Für die Eigenthümlichkeit Carstens fehlte ihm übrigens das Verständniss; er wusste ihm nur zu sagen, dass er nie »ein ordentlicher Maler sein werde«. Desto schöner war sein Verhältniss zu Thorwaldsen, als dieser Zögling der Akademie war. Abildgaard ermunterte den strebsamen Jüngling, nahm an seiner Ausbildung und seinem Fortkommen den lebhaftesten Antheil und verschaffte ihm endlich Gelegenheit zur italienischen Reise. Auch Eckersberg gehört zu seinen Schülern. In der Zeit, da er Direktor war, blieb Abildgaard die eigentliche Seele der Akademie. Mehr indessen als sein eigener akademischer Stil wirkten seine klassische Richtung, seine Lehren, seine Sammlungen und Gypsabgüsse nach der Antike.

Sein Bildniss:

1) s. Verzeichniss der Stiche nach ihm No. 8.

2) Auf einem Blatt mit 10 Profilköpfen. Nach einer Zeichnung von Madame Clemens, von A. P. Madsen rad. Das 10te Porträt ist Abildgaard.

Nach ihm gestochen:

Von J. F. Clemens: 1—8).

1) Sokrates im Gefängniss. 1786. gr. qu. Fol. Hauptblatt sowol des Malers als des Stechers.

2) Ossian, zur Harfe singend. 1787. kl. Fol.

3) Homer. kl. Fol.

4) Le sort des artistes. qu. Fol.

5) Nöglen til kjöbenhavns Skilderi (Schlüssel zu der Schilderung Kopenhagens). 7 Bll.

6) Die Illustrationen zu der von Baggesen übersetzten unterirdischen Reise Niels Klims v. Holberg. Kopenh. 1789. 4. 15 Bll. nach Abildgaard, 1 nach Joel.

7) Die Illustrationen zu Ewald's Adam und Eva. 5 Bll.

8) Sergel, an einer Minervastatue arbeitend, an der Wand Abildgaard's Porträt.

9) Bildniss des Professors Anders Jahon Retzius. Brustb. in Oval. J. G. Schmidt sc. 1790. Fol.

10) Act IV, Scene 2 of Henry the VIII. by Shakespeare. Von C. Schule. 1783.

11) Hamlet i Samtale med Dronningen (H. im Gespräche mit der Königin). Von J. E. C. Walter.

12) Cathmor und Sumalla, nach dem Gemälde in Spengler's Sammlung (1839), von dems.

Nach ihm lithographirt:

13) Richelieu confessant ses crimes les plus secrets devant Rhadamanthos von J. F. Clemens. qu. 4.

Ueber seine Schriften s. Nyerup og Kraft, Forfatter-Lexicon. — Minerva 1791, 1809. — Lærde Efterretninger (Gelehrte Nachrichten) 1809, No. 20 (Abildgaard selbst hat in dieser Zeitschrift mehre Aufsätze verfasst). — Ramdohr, Studien zur Kenntniss der schönen Natur, der schönen Künste u. s. f., auf einer Reise nach Dänemark. Hannover 1792. p. 93—101. — Ueber das Verhältniss Abildgaard's zu Carstens s. Fernow, Leben des A. J. Carstens, Leipzig 1806, p. 36—42.

Dietrichson.

Ablasser. Ablasser? Maler aus Mähren in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. Von seiner Hand in der Kirche zu Passeck im Olmützer Kreis ein Altargemälde.

Alfred v. Wurzbach.

Ableitner. Johann Ableitner, Bildhauer zu München in den ersten Decennien des 17. Jahrh. Nähere Nachrichten über sein Leben fehlen. Westenrieder lässt ihn in seiner »Beschreibung der Haupt- und Residenzstadt München 1783« in München geboren sein. Er übte vorzugsweise religiöse Kunst. Ein noch erhaltenes Werk von ihm ist der Apostel Paulus in der St. Peterspfarrkirche zu München nächst dem Hochaltare, welches öfters dem Balthasar Ableitner zugeschrieben wird. Rittershausen führt in seinen »Merkwürdigkeiten der Residenzstadt München 1788«, auch eine Statue des an der Säule stehenden gebundenen Heilandes an, welche sich in der Herzogspitalkirche befindet; sie ist dort noch neben der Sacristei erhalten. Dies Werk zeigt starke Spuren des Manierismus. Eine ähnliche Statue des an der Säule der Geisselung stehenden Heilandes in der Carmelitenkirche von diesem Künstler existirt nicht mehr.

J. A. Kuhn.

Balthasar Ableitner war kurfürstl. Hofbildhauer und scheint der Sohn des Obigen gewesen zu sein. Auch über diesen Künstler fehlen alle näheren biographischen Nachrichten, doch ist gewiss, dass er noch 1696 gelebt hat. Die nach Lipowsky in der Herzog-Maxburg befindlichen Statuen der Geisselung und Verfolgung Christi sind verschwunden; ebenso kann man keine Nachricht erhalten, wohin die bisher aufgeführten, früher in der Sakristei der Theatinerkirche befindlichen, aus braunem Holze geschnittenen Figuren, Christus an der Martersäule, die Krönung Maria's durch die h. Dreifaltigkeit, die Geburt Christi, die Bildnisse des Kurfürsten Ferdinand Maria, das der Kurfürstin Adelheid, endlich der Kurfürstin Adelheid mit einem Prinzen und einer Prinzessin an der Seite, gekommen sind. Auch das Marienbild von Ettal aus weissem Marmor, das früher auf dem Fami-

lien-Christi-Altar in der Kajetankirche stand, ist jetzt weder in der Kirche, noch in den Depôts derselben; nur die vier in Holz gearbeiteten, kolossalen Evangelisten neben dem Choraltartische, der nach deutscher Sitte frei steht, wie die die beiden Oratorien tragenden Engel, sind noch vorhanden. Diese Figuren sind tüchtig charakterisirt, die anatomischen Verhältnisse richtig und die Gewandung gut behandelt; nur hat der Künstler die Gestalten zu bewegt und pathetisch gehalten, auch fehlt es an der feineren Durchbildung der Form. Im bairischen Nationalmuseum befindet sich von diesem Meister ein schön gearbeitetes 14″ hohes und 11″ breites Relief des Pfalzgrafen Heinrich von Neuburg und seiner Gemahlin in braunem Holz, die Figuren 9″ hoch, welches eine lebensvolle Auffassung der Charaktere und grosses technisches Geschick bekundet.

s. Lipowsky, bayrisches Künstlerlexicon.

J. A. Kuhn.

Ueber die Bildhauerfamilie Ableitner finden sich noch im Nagler'schen Nachlasse einige nähere Angaben, deren Quelle sich aber nicht auffinden lässt und die wir daher nicht verbürgen können. Wenigstens haben die Nachsuchungen in den verschiedenen Archiven bis jetzt kein Resultat ergeben. Jene Notizen lauten:

Balthasar Ableitner, geb. zu Miesbach in Oberbaiern 1613, † zu München 1705; Schüler des Christoph Angermayer, 1652 zum Hofbildhauer ernannt. Arbeiten für die Residenz, das Schleissheimer Schloss, die Herzog-Maxburg in München u. s. f. Von ihm auch und von Andreas Faistenberger die grossen Apostel in der Peterskirche (jetzt vergoldet).

Johann Blasius und Franz Ableitner, die Söhne des Vorigen, unterstützten den Vater bei seinen späteren Arbeiten. Der erstere wurde nach dem Tode desselben Hofbildhauer. Von Nagler wahrscheinlich verwechselt mit dem alten Johann Ableitner.

Franz Ableitner erlangte 1678 das Bürgerrecht. Sein Hauptwerk: die Madonna über dem Portal des Bürgersaals in München. † 1728.

J. Meyer.

Nach Balthasar Ableitner gestochen:

Max Emanuel, Kurfürst von Bayern zu Pferde, gest. von G. von Amling. Fol.

W. Schmidt.

Åbom. Johan Fredrik Åbom, schwedischer Architekt u. Leiter des Oberbauamts in Stockholm, geb. 1817, hat eine Reihe ansehnlicher Privathäuser, sowie das Theater am Södermalm gebaut, das 1862 fertig geworden. Auch hat Åbom die Pläne geliefert zu der Umgestaltung des Hauses des schwedischen Reichstags (1866) und zum Elementarschulhause zu Fahlun (1866).

s. Civilmatrikel för Sverige 1859.

C. Eichhorn.

Abondio. Es sind uns Nachrichten von vier Künstlern dieses Namens erhalten, von denen zwei den Vornamen Antonio, zwei den Alessandro tragen. Von je einem Antonio und je einem Alessandro, und zwar jedesmal dem Jüngeren, haben wir beglaubigte und archivalische Kunde, während wir von den beiden anderen nur aus literarischen Quellen wissen und bloss von einem derselben noch vorhandene Werke nachweisen können. In jene Nachrichten Ordnung zu bringen, sowie den richtigen Zusammenhang der vier Künstler aufzufinden, ist bis jetzt nur annähernd möglich; doch lohnt es sich um so mehr, die Untersuchung so weit als möglich zu führen, als Antonio Abondio der Jüngere einer der meisterhaftesten Medailleure des 16. Jahrh. und von seiner Hand eine Anzahl schöner Arbeiten erhalten ist.

Antonio Abondio, der Aeltere, Bildhauer. Von ihm berichtet Torre in seinem Ritratto di Milano (2. Ediz. 1714, p. 68), indem er ihn unter dem Namen Ascona anführt. Denn so hiess auch der in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. angesehene Meister von seinem Geburtsort Ascona am Lago maggiore. Franz I. von Frankreich liess von ihm für seinen Palast eine Venus und einen Amor, deren Anmuth sehr gerühmt wurde, in Marmor ausführen. In Mailand scheint der Künstler längere Zeit thätig gewesen zu sein, da er als »Statuario« der Kathedrale bezeichnet wird. Auch arbeitete er für die Kirche S. Maria bei S. Celso zwei Karyatiden (Termini) als Träger der Orgel, und ferner für die Façade des prächtigen Hauses von Leone Leoni, dem damals sehr angesehenen Goldschmiede und Medailleur, acht Kolossalstatuen von Stein. Nach Vasari (in seiner Biographie dieses Künstlers) waren es nur sechs, und zwar Sklaven auf Pfeilern, welche das Volk Omenoni nannte, wovon denn auch noch heute die Strasse ihren Namen hat.

Antonio Abondio, der Jüngere, Medailleur, aber auch, wie er in den Ausgabenverzeichnissen des österreichischen Hofes genannt wird, »Contrafetter und Maler«, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. vornehmlich am Hofe Kaiser Rudolf's des Zweiten zu Prag beschäftigt. Seine mit den Monogrammen AA und AN: AB bezeichneten Medaillen waren schon lange Zeit geschätzt, ehe man auch nur den Namen des Meisters wusste; erst neuerdings ist von ihm und seinen Lebensumständen durch archivalische Forschungen (s. unten die Quellenangabe) Näheres bekannt geworden.

AN: AB. A. A.

Ant. Abondio in Mailand.

Der Künstler ist wohl, wie sich aus seinem von Martin Rota in Kupfer radirten Bildniss ergibt, das die Inschrift trägt: »Antonius Abundus. A. F. Anno suae aetatis XXXVI. MDLXXIIII Martinus Rota fecit«, 1538 geboren. Das A. F.

kann nicht Alexandri filius heissen, wie Einige angenommen, da der angebliche ältere Alessandro Abondio (s. den nächsten Art.) noch später als unser Antonio nach Prag berufen wurde. Vielmehr ist sehr wahrscheinlich, dass Antonio der Sohn des oben genannten älteren Antonio, und zwar, da dieser längere Zeit in Mailand arbeitete, in eben dieser Stadt geboren ist. Es liegt sogar die Vermuthung nahe. dass der junge Abondio nicht blos von seinem Vater, sondern auch von jenem Medailleur Leone Leoni, der der reiche Günstling Kaiser Karl's V. war, und sein Haus vom alten Abondio so stattlich hatte ausschmücken lassen, die Uebung seiner Kunst erlernte. Für diese Annahme scheint eine Medaille auf den süd-tirolischen Freiherrn Nicolaus von Madruzzo, Karl's V. Obersten über deutsches Fussvolk, zu sprechen, deren Avers, das Bildniss des Obersten, mit dem Monogr. AN: Æ bezeichnet ist, während der Revers. in vortrefflicher Arbeit den Sturz der Giganten darstellt, dessen Composition nach Cicognara und Vasari von Leone Leoni herrührt. Zwar ist diese Medaille kein Beweis für ein gemeinschaftliches Arbeiten des Leoni und des jungen Abondio, da der Originalguss zu jener Medaille auf Madruzzo einseitig war und erst auf späteren Güssen jener Gigantensturz vorkommt, der ursprünglich den Revers zu einem Bildnisse Karl's V. bildete. Allein bezeichnend ist es doch, dass auf diese Weise ein Werk von Leoni mit einem solchen von Abondio verbunden wurde, und jeder Umstand, der diesen mit jenem in Beziehung setzt, um so interessanter, als dadurch die Abkunft des jüngeren Antonio vom älteren gewisser wird.

Dass übrigens jene Denkmünze auf Madruzzo vom jüngeren Abondio, und nicht, wie man wol gemeint hat, vom älteren herrührt, ergibt sich aus dem Bildnisse auf der Medaille selber. Nagler wollte sie in den Monogrammisten in das Jahr 1547 setzen und daher dem älteren Abondio zuschreiben, weil sich bei J. T. Luckius, »Sylloge numismatum elegantiorum etc.«, 1620, bezüglich der abgebildeten Münze die Stelle findet: »Numus votivus Nicolai Baronis Madrucii cusus in honorem Caroli V. ob foedus Smalcaldicum dissipatum, captos primos ejus Proceres anno 1547«. Ist aber auch die Münze auf die Vernichtung des schmalkaldischen Bundes geschlagen, so ist damit nicht bewiesen, dass sie in eben demselben J. 1547 gefertigt sei. Vielmehr liegen für eine spätere Entstehungszeit die deutlichsten Anzeichen vor. Denn Madruzzo — davon ganz abgesehen, dass er im vorgerückten Alter (erst 1570 gestorben) abgebildet ist — führt auf der Medaille selber den Titel des »Dominus« von Madruzzo u. s. f.; so konnte er aber erst von Ende 1552 an heissen, da erst dann sein älterer Bruder gestorben und er mit den Lehen der Familie investirt war. In den fünfziger Jahren war er viel in Italien; er hatte in Mailand, als sein Bruder daselbst Statthalter war, ein Kommando und befehligte im Feldzuge gegen Siena 1554 das deutsche Kriegsvolk. Recht wol möglich, dass sich dann wieder Madruzzo in Mailand aufhielt und hier durch die Empfehlung des berühmten Leoni den talentvollen jungen Abondio kennen lernte. Bald darauf und noch ehe dieser nach Böhmen kam, mag er ihm jene Medaille bestellt haben. Dafür spricht auch, dass der Verfertiger derselben offenbar die österreichischen Verhältnisse noch nicht genau kannte; denn das Bildniss des Feldherrn hat das goldene Vliess um, das dieser gar nicht hatte, und noch dazu unrichtig an einem Bande. Vielleicht dass jene Bekanntschaft Abondio's mit Madruzzo und die Denkmünze auf diesen die erste Veranlassung gaben, den Künstler nach Prag zu berufen.

Ant. Abondio in Prag und in München.

Wann Abondio nach Böhmen gekommen, ist unbekannt. Er wird 1566, also schon unter Kaiser Maximilian II., als »Conterfeter und Maler« mit monatlich 20 fl. Hofbesoldung im kaiserlichen Hofstatus aufgeführt. 1568 und 1570 sind dann Zahlungen für kaiserliche Bildnisse notirt; auch kommen noch Medaillen mit Maximilian II. und seiner Gemahlin Maria vor, wie denn der Meister öfters auch als »Erzschneider« bezeichnet ist. Unter dem 28. Febr. 1574 wurde ihm von Maximilian II. der Adel bestätigt und das Wappen aufgebessert; ein Zeichen, dass einerseits unser Künstler aus einem adeligen Geschlechte entsprossen (vergl. Alessandro Abondio) war, und andererseits beim Kaiser in hohem Ansehen stand. Nicht geringere Gunst erwies ihm hierauf Rudolf II. Der Künstler schien mit seinem Verdienst nicht recht auszukommen; eine Urkunde von 1577 berichtet, dass er auf dem neuen Markte zu Wien ein überschuldetes Haus besass, ein Recepisse vom 16. Jänner 1580, dass »Seine Majestät Rudolf II. den Antonio Abondio Contrefaktor bei seinen Gläubigern um 1000 fl. enthoben hatte«. Abondio muss um jene Zeit von Prag abwesend gewesen sein, da ihm der Kaiser bemerken liess, dass »er auch ehestens allher zu Hof sich vermögen möge«; auch wird durch Dekret vom 19. April dem Hofzahlmeister angezeigt, dass »Ihre Majestät dem Antonio Abondio seine Absenten, so 757 fl. bringen, passiren zu lassen, gnädigst bewilliget habe«.

Dass der Künstler längere Zeit vom kaiserlichen Hofe abwesend war, ergibt sich auch aus verschiedenen Medaillen mit Bildnissen auswärtiger Fürsten, die offenbar nach dem Leben genommen sind. Die Denkmünze zwar mit den Porträts des Herzogs Joh. Friedrich von Sachsen-Gotha und seiner Gemahlin Elisabeth vom J. 1576 ist sicher in Wien selber modellirt, als das herzogliche Ehepaar zu Wiener-Neustadt gefangen sass. Auf einen Aufenthalt in Koburg aber lässt die schöne Medaille mit dem Bildnisse jenes Hieronymus Scotti (vom J. 1580) schliessen, der

als Zauberer und Alchymist in Koburg die Rolle eines grossen Herrn spielte und die Herzogin verführte. Auch in München scheint unser Meister verschiedene Male und einmal längere Zeit verweilt zu haben. Vom J. 1572 sind die Medaillen mit den Bildnissen des Prinzen Ernst von Bayern und des Sebastian Zäh von Augsburg; die letztere von besonderem Interesse durch die breite Sicherheit der Behandlung, die Abondio auch in kleinem Format zu erreichen wusste. Unser jüngerer Antonio muss auch jener Abondio sein, von dem berichtet wird, dass er Anfangs der achtziger Jahre eine Zeitlang in München gewesen und dort verschiedene Werke ausgeführt habe. Es existirt von ihm eine undatirte Medaille mit der Büste des Herzogs Wilhelm V. von Bayern; und so sind wol auch von seiner Hand jene lebensgrossen Bildnisse für den Herzog Wilhelm V. — offenbar dessen eigenes und dasjenige der Herzogin Renata — die ein Abondio nach jenem Bericht 1582 in München gemalt haben soll. Dass unser Antonio auch lebensgrosse Porträts malte, kann nicht Wunder nehmen. Er wird in den Hofakten eigens als Maler aufgeführt, und wie zu seiner Zeit oft eine und dieselbe Hand in den verschiedenen Zweigen der Kunst gleich geschickt war, ist bekannt.

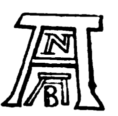
So lange scheint unser Meister von Prag entfernt gewesen zu sein, dass er 1582 in seinem Hofamte auf's Neue bestätigt werden musste. Er stand dann bei Rudolf in der alten Gunst; 1583 erhielt er als sechzigmonatlichen Rückstand 3200 fl. (die Besoldungen am kaiserlichen Hofe flossen immer nur langsam und in Unterbrechungen), zudem noch 150 fl. zu seiner »Rayss anhaimbs in Italia«. Doch muss er nur kurze Zeit in der alten Heimat gewesen sein; noch in demselben Jahre wird sein Sold auf 33 fl. monatlich erhöht, während sonst der Monatsgehalt für die Hofkünstler selten 20 fl. überstieg. Er wird dann noch einmal 1590 für eine bezahlte Arbeit genannt. Er starb, wie Jos. v. Bergmann (vgl. unten die Quellenangabe) in einem Wiener Todtenbuche gefunden, den 22. Mai 1591.

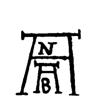
Ant. Abondio's Schaumünzen.

Abondio arbeitete namentlich für die kaiserliche Familie und die durch Geburt oder Stellung in den österreichischen Landen hervorragenden Männer: die Freiherren von Harrach, Khevenhüller, Pernstein und Trautson, den ungarischen Primas Franz Verantius u. s. f. Auch auf bedeutende Künstler hat er Medaillen gefertigt, so auf den berühmten Edelsteinschneider Trezzo (den er noch in Mailand gekannt haben kann), »Nizzola de Trizzia« 1572, und Ferabosco, den Baumeister des Prager Schlosses. Seine erhaltenen Denkmünzen fallen überhaupt in den Zeitraum von 1567 bis 1587. Bergmann (s. unten) zählt ihrer, soweit sie mit seinem Monogramm, die früheren meistens mit AA, die späteren mit AN : AB bezeichnet sind, 27 auf, wovon neun mit Jahreszahlen. Unter seinen Schaumünzen mit den Bildnissen der kaiserlichen Familie sind namentlich hervorzuheben die auf Maximilian II. und seine Gemahlin, mehrere auf Rudolf II. mit verschiedenen Reversen, diejenigen auf Kaiser Friedrich IV. und Maximilian I., dann auf Ferdinand I. mit dem Bildnisse der Kaiserin auf dem Revers (1575), auf die Erzherzoge Matthias und Maximilian, Albert und Wenzeslaus im Knabenalter. Stempel zu Münzen hat er schwerlich geschnitten, da sich davon nirgends eine Spur erhalten hat, dagegen, wie sich aus archivalischen Daten ergibt, auch grössere Kunstwerke in Metall geformt und gegossen.

Ant. Abondio als Wachsbildner.

Wachsbildner ist natürlich dieser Antonio Abondio schon als Medailleur gewesen. Allein auch selbständige Arbeiten kann er in jener Eigenschaft gefertigt haben.





Auf mythologischen Darstellungen, welche in Wachs in feiner halberhabener Arbeit ausgeführt sind, kommt das nebenstehende Monogramm vor. Ein solches Wachsbasrelief, eine auf dem Bette liegende Venus, welche von Amor geküsst wird, fand sich in der Brackenhoffer'schen Kunstkammer zu Strassburg (nach der [ungedruckten Beschreibung derselben) und wurde mit Bestimmtheit einem Ant. Abondio zugeschrieben. Auch ein Kupferstich existirt mit jenen Zeichen nach einem Medaillon in Wachs, bekannt unter dem Namen der Toilette der Venus: der Venus, neben welcher Amor sitzt, hält ein Amorette einen Spiegel vor, während zwei Nymphen ihr das Haar ordnen. Ob nun diese Werke in Wachs von Ant. Ab. dem Aelteren oder dem Jüngeren herrühren, lässt sich nicht mit Sicherheit ausmachen; doch ist es wahrscheinlich, dass die feinere Hand des Jüngeren sie eher hat bilden können, als die an schwere Arbeit gewöhnte des Aelteren. Sie dem Aless. Ab. (s. folg. Art.) zuzuschreiben, verbietet das Monogramm.

Unstreitig gehören die Medaillen des jüngeren Abondio zu den besten Leistungen jener Epoche, die es zudem auf diesem Felde, wie auf allen andern der bildenden Kunst, zur Meisterschaft gebracht hatte. Sie zeigen eine Lebendigkeit der Auffassung, eine Sicherheit und Energie der Darstellung, welche die Individualität einfach und gediegen auf die überzeugendste Weise wiedergeben; dabei bekundet die fein durchgebildete und doch zugleich, auch im kleinen Massstab, breit und gross behandelte Form einen Meister, der in der Blütezeit der italienischen Kunst und unter dem Einfluss des Studiums der Antike sich entwickelt hat.

s. H. Bolzenthal, Skizzen p. 166 f.; daselbst abgebildet die Schaumünze mit dem Bildnisse Maxi-

milian's II. in ovalem Medaillon und die Med. auf Sebastian Zäh. — J. Bergmann, Medaillen berühmter Männer des österreichischen Kaiserstaates. II. 81. Die Med. auf Nikolaus von Madruzzo ebenda abgebildet. I. tab. III. Nr. 13. — Derselbe in den Wiener Jahrbüchern der Literatur, Bd. CXII. Anzeigebl. S. 1—25 und Bd. CXIV. Anzeigebl. S. 43—45. — J. E. Schlager, Beiträge zur Kunstgesch., im Archiv österreich. Geschichtsquellen. III. Jahrg. V. 701. — Nagler, Monogrammisten I, 1005, 1006 u. 1007. — Persönliche Mittheilungen des Herrn Dr. J. von Bergmann.

Zu den sicher beglaubigten Arbeiten des Ant. Ab. gehören noch zwei kleine Reliefs in Medaillen-Format, welche sich im k. Münzkabinete zu München befinden. Sie sind sehr fein und kunstreich in farbigem Wachs modellirt und mit Perlen und Steinen eingefasst. Man deutete früher diese beiden Porträts auf den Herzog Wilhelm V. von Bayern und seine Gemahlin Renata; allein durch Vergleichung mit einer im Münzkabinete gleichfalls befindlichen (bei Hergott, Numoth. princ. Austr. II. tab. VIII, 22 abgebildeten) Medaille ergibt sich, dass die Wachsreliefs die Bildnisse Kaiser Maximilians II. und seiner Gemahlin Maria und wol die Originale zu jener Schaumünze sind, deren schon weiter oben gedacht ist. Sie variiren von derselben nur in Nebendingen der Gewandung:

s. Sitzungsberichte des Münchener Alterthumsvereins, Heft I, 1866—67.

(*Notiz von Prof. A. Kuhn in München*).

Alessandro Abondio, der Aeltere, Maler und Wachsbildner. Von ihm berichtet unseres Wissens blos Sandrart, der mit seinem Sohne (s. unten) vertrauten Umgang und von ihm natürlich die Nachrichten über den Vater hatte. Derselbe soll, aus einem edlen Florentiner Geschlechte entsprossen, ein Schüler Michelangelo's gewesen sein und sich in historischen Darstellungen, insbesondere aber in Bildnissen aus farbigem Wachs, ausgezeichnet haben. Dabei zeigte er eine seltene Kunstfertigkeit im Kolorit: wie erhabene Bilder, bemerkt Sandrart, erschienen seine wächsernen Gemälde. Auch seien seine Stücke nur bei grossen und vornehmen Herren gefunden worden. Der Grossherzog von Toscana habe ihn sehr geschätzt und seine Werke immer für sich behalten, jedoch eine figurenreiche Darstellung der Geburt Christi (mit Hirten, Thieren, Gebäuden und Landschaft) dem Kaiser Rudolf II. zum Geschenk gemacht. Dieser, so fährt Sandrart fort, liess das Werk in seine Schatzkammer bringen und berief den Künstler selber nach Prag, wo dann derselbe viele »erhobene Contrafäte« aus colorirtem Wachs gemacht habe. Er soll nach einer Nachricht, deren Quelle mir unbekannt ist, 1606 gest. sein.

Allein seltsam, dieses Alessandro Abondio ist in den Hofregistern, den Ausgabenverzeichnissen, welche Schlager (s. unten) veröffentlicht hat, nirgends gedacht, und ebenso wenig scheint sich in den Rechnungen der »geheimen Kammer« der Kaiser (Privatkasse), die gerade aus Rudolf's Zeit, 1576—1606, vorhanden sind, der Name des Meisters gefunden zu haben. Sollte vielleicht Sandrart im Vornamen sich geirrt und von dem Medailleur Antonio Abondio haben sprechen wollen? Wachsbossirer ist dieser auch gewesen, und seine Medaillenarbeiten könnte er übersehen haben, weil ihm die grösseren Kompositionen in Wachs bedeutender schienen und darin auch sein Freund, der Sohn, sich auszeichnete. Die Nachricht, dass die Stücke des älteren Abondio nur bei grossen und vornehmen Herren gefunden wurden, passt sehr gut auf jenen Antonio. Doch, wie dem auch sein mag, der Vater des Letzteren ist dieser Alessandro sicher nicht gewesen (wie man bisweilen angenommen), sondern, wenn er wirklich existirte und mit Jenem zusammenhing, der Bruder.

Alessandro Abondio, der Jüngere, der Sohn also entweder des älteren Alessandro oder des jüngeren Antonio, in der Wachsbossirkunst einer der namhaftesten Meister vom Anfang des 17. Jahrh. Nach den neu entdeckten archivalischen Quellen (s. Schlager unten) wurde derselbe 1606 als kaiserl. Majestät Hofsculptor mit monatlich 20 fl. aufgenommen. Sandrart berichtet, dass er nach Rudolf's Tod zum Herzog Maximilian in Bayern gekommen sei, woraus man dann allgemein geschlossen, dass dies 1612 der Fall gewesen. Das ist falsch: wenn es heisst, dass Abondio nach Rudolf's Tod — der 1612 eingetreten — an den bayrischen Hof gezogen, so heisst das noch lange nicht, dass es sofort, also ebenfalls 1612 geschehen sei. Vielmehr wurde der Künstler 1613 als »Bildhauer und Possirer« auch vom Kaiser Matthias aufgenommen; noch 1625 erhielt er rückständige Besoldung als des Kaisers Matthias »gewester Cammerbildhauer«. Schlager schliesst (s. unten) wol aus dem Resultat der Soldrechnungen, dass ihn erst Kaiser Ferdinand II., also 1619, seines Dienstes entlassen habe. Folglich kann er erst damals, um zu bleiben, an den bayrischen Hof zu Herzog Maximilian gekommen sein. Sicher ist, dass er 1630 in dessen Diensten war; in einem bayrischen Hofakte von diesem Jahre wird ihm vom Kurfürst Maximilian I. ein Wartgeld von 150 fl. zugesichert. Nach Sandrart stand er bei diesem in hohem Ansehen; gleich einer Adelsperson wurde er gehalten, »auch wegen seiner edlen Kunst und Herkommen«. Noch in Prag hatte er sich (1616) mit der Wittwe des Malers Johann von Achen verheirathet. Nach Lipowsky findet sich sein Name in alten Rechnungen zu München bis 1641; auch ist er daselbst nach Sandrart 1675 gest. Sandrart erzählt noch, dass er mit diesem jüngern Aless. Ab. in vertraulicher Freundschaft gelebt, und ihm die Mittheilung vieler zum Theil schon vom Vater gesammelten Nachrichten verdanke.

Auch dieser Alessandro hat, so scheint es, vom Vater angeleitet, sich an der Antike gebildet und namentlich durch seine »Contrafäte« in gefärbtem Wachs viel bei Rudolf II. und anderen Fürsten gegolten. Er gleichfalls habe ihre Bildnisse in »Medaglien und Gnadenpfenige« gebracht (Sandrart); war er des jüngern Antonio Sohn, so übte auch er also die Kunst des Vaters. In München verfertigte er unter anderm das berühmte (lebensgrosse) wächserne Vesperbild, Maria, den Leichnam Christi umfassend, das gegenwärtig Eigenthum der lateinischen Kongregation daselbst und in der Dreifaltigkeitskirche aufgestellt ist; eine Arbeit von wirkungsvollem Ausdruck und vortrefflicher Modellirung. Das Werk war von dem bekannten Erzgiesser Hans Krumpper aus Weilheim erworben worden, der gleichfalls für jenen Kurfürsten Maximilian arbeitete und von ihm Besoldung bezog; späterhin hatte es ein Verwandter desselben der 1635 errichteten »mittleren« Kongregation geschenkt, von welcher es dann gegen Ende des 18. Jahrh. in den Besitz der grossen lateinischen Kongregation überging (Mittheilung des Prof. A. Kuhn in München nach Urkunden dieser Kongregation). Das schöne Bildwerk ist von C. G. ab Amling 1677 gestochen worden. Unter den in Bayern gefertigten Bildnissen dieses Meisters werden noch hervorgehoben das des Dr. Paul Freher und seiner Frau in Nürnberg, sowie das seines Schülers Johann Mannlich, der 1635 in Augsburg als Wachsbossirer thätig war und später in bayrische Dienste kam (früher bei Paul von Stetten in Augsburg). Ausser jenem Vesperbilde ist uns noch ein treffliches Werk von ihm erhalten, in der Ambraser Sammlung zu Wien: das geharnischte Bildniss Rudolf's II. in halber Figur, Flachrelief von mehrfarbigem Wachs auf einer runden Glasscheibe von $4^1/_2''$ im Durchmesser; auf der Rückseite eine stehende Siegesgöttin, neben ihr zwei gefesselte Türken mit allerlei Kriegszeug, dabei die Ueberschrift: Victoria Dacica. Die Darstellung kann sich nur auf die Wiedereroberung Siebenbürgens 1599 oder die dortigen Ereignisse im J. 1603 beziehen; in beiden Fällen muss das Werk vom jüngeren Alessandro sein. Es kommen auch eben solche Medaillen vor; offenbar hat jenes Wachsgebilde dazu als Modell gedient.

Sein Bildniss gest. von G. Chr. Kilian. 8.

s. Sandrart, Teutsche Akademie, Nürnb. 1675. II. 341. — J. Bergmann, an dem angef. O. s. die Quellenang. bei Antonio Abondio. — J. C. Schlager im Archiv für österreich. Geschichtsq. III. Jahrg. Bd. V. 701. — Lipowsky, bayrisches Künstlerlexicon. — Ed. v. Sacken, Kunstwerke u. Geräthe des Mittelalters u. der Renaissance in der k. k. Ambraser-Sammlung in Orig. Phot. Wien 1864. II. 122.

J. Meyer.

Abraham, Bildhauer, s. Awram.

Abraham. Abraham von Leyden, Glasmaler in Köln 1394.

s. Merlo, Meister d. altköln. Malerschule. 1852. p. 192.

Fr. W. Unger.

Abraham. Frère Abraham von der Abtei Orval, s. Jean Henri Gilson.

Abraham. Guillaume und Pierre Abraham, Maler von Rouen, finden sich bei den Unterzeichnern der Malergemeinschaft dieser Stadt, den 17. September 1631.

s. Archives de l'art français.

J. J. Guiffrey.

Abraham. Jakob Abraham (auch Abram), A. I. A. geb. zu Strelitz 1723, † zu Berlin 17. Juni 1800, Medailleur u. Steinschneider, arbeitete über 50 Jahre an den Münzstätten zu Stettin (1752), Königsberg (1757) und Berlin. Er begann als gewöhnlicher Wappenstecher und brachte es, ohne zeichnen und modelliren zu können, doch zu Arbeiten, so gut sie in der damals mangelhaften Stempelschneidekunst überhaupt zu Stande kamen. Unter seinen Denkmünzen sind als die besseren zu nennen: diejenigen auf die Siege Friedrich's des Grossen im siebenjährigen Kriege, insbesondere den bei Torgau erfochtenen, nach Ramler's Erfindung und Meil's Zeichnung; die Medaillen mit dem Bildnisse des Fürsten Potemkin und der Festung Otschakow: Otschakovia Expugnata; zum Jubelfeste der französischen Gemeinde zu Berlin am 10. Juni 1772, nach dem Entwurfe von D. Chodowiecki; mit dem Bildnisse von Sigmund van der Heyde, dem Vertheidiger von Kolberg 1760.

s. Füssli, Künstlerlex. II. 2. — Schlickeysen, Erkl. der Abkürz. p. 144.

W. Schmidt.

Abraham. Abraham, Architekt. Von ihm ist nur bekannt, dass nach seinen Plänen die Kirche des alten Kapitels von Leuze im Hennegau, welche in ihrer ursprünglichen gothischen Gestalt (aus dem 13. Jahrh.) 1741 abgebrannt war, 1742 wieder aufgebaut wurde. Sie ist in ihrer neuen Form eine der grössten Belgiens. Das Aeussere ist sehr einfach, die innere Anordnung aber von schöner Wirkung. Die drei Schiffe sind von zwei Reihen gekuppelter dorischer Säulen gebildet; über dem Hauptaltar der Kreuzung erhebt sich eine Kuppel, welche auf vier grossen Pfeilern mit Komposit-Pilastern aufsetzt. Letztere auch in Chor und Kreuzschiff.

s. A. G. B. Schayes, Histoire de l'Architecture en Belgique, 2. éd. Bruxelles 1853. II. 445.

Nach einer Notiz des H. Ad. Siret wäre der eigentliche Name des Meisters: Florent, dessen Vorname vielleicht Abr.

J. Meyer.

Abraham. Tancrède Abraham, Maler und Radirer der neufranzös. Schule, geb. zu Vitré (Dep. Ille-et-Vilaine) 7. Jan. 1836, Schüler von J. Noël und Nazon. Er ist seit 1864 mit Land-

schaften in der realist. Weise, insbesondere aber mit Radirungen aufgetreten.

Von ihm radirt:

1) Environs du château Gontier. qu. Fol.
I. Vor der Schr. und Nr.
II. Mit der Schr. und mit der Nr.
2) Bords de Oudon. qu. Fol.
I. Vor der Schr. und Nr.
II. Mit der Schr. und mit der Nr.
Beide Bll. für das Album der »Société des Aquafortistes«. Paris 1862.
3) Un ruisseau en Anjou. 1864.
4) Un sentier, 1865. Für die Gesellschaft der Aqua-Fortisten.
5) Val Clémence. 1866. Ebenso.
6) Une clairière en Anjou. 1867.
7) Vallon de Kertanô (in der Basse-Bretagne). 1868.
s. Bellier de la Chavignerie, Dict.

J. Meyer.

Abrahamsz. Claas Abrahamsz, Glasmaler zu Haarlem um 1599. Er hat Glasgemälde ausgeführt in öffentlichen Gebäuden zu Leiden, in den Kirchen zu Haastrecht und zu Lekkerkerk sowie im Doelen zu Haarlem. Erwähnt bis 1616.

A. van den Willigen. Geschiedk. Aant. over Haarlem'sche Schilders etc. Haarlem 1866.

C. Vosmaer.

Abramow. Grigori Abramow, Moskauer Heiligenbildmaler, malte im J. 1660 für die Kathedrale des Erzengels Michael in Moskau.

s. Равинскій, ист. р. школъ иконоп. (Rawinski, Gesch. der r. Schulen der Heiligenb.) in den Зап. И. арх. общ. (Memoiren der Kais. arch. Ges.) 1856. VIII, 126.

Ed. Dobbert.

1. Abramson. Abraham Abramson, Sohn des Jakob Abraham, Medailleur und k. preuss. Münzmeister, geb. zu Potsdam 1754 (1752?), † 1811 zu Berlin, stand seiner Zeit als einer der besten Meister seines Fachs sehr in Ansehen. Er übertraf bald seinen Vater, mit dem er übrigens eine Zeitlang gemeinschaftlich gearbeitet zu haben scheint, da eine Denkmünze auf den Schauspieler Brockmann als ein Werk des Vaters und des Sohnes angeführt wird. Insbesondere sind die Darstellungen Chodowiecki's auf ihn von gutem Einfluss gewesen. Er suchte der Natur näher zu kommen und die Ausartungen des Zopfstils zu vermeiden; daher auch die Bildnissseite seiner Münzen das Beste, während der Revers immer eine dürftige und frostige allegorische Erfindung zeigt. Auch in der Zeichnung geht er auf grössere Einfachheit als seine Vorgänger aus, lässt aber die freiere Hand früherer Meister vermissen. Bis zu seiner Kunstreise, welche er 1788 bis Ende 1792 unternahm, arbeitete er übrigens nur nach fremder Angabe und Zeichnung; erst seitdem sind seine Gepräge grösstentheils auch von ihm selber erfunden.

A. A. Æ. $\frac{A}{S}$.

Von seinen zahlreichen Medaillen sind folgende hervorzuheben: auf die Ausrüstung der preuss. Truppen 1778, auf den Teschener Frieden 1779, auf den Tod des in der Oder ertrunkenen Herzogs Leopold von Braunschweig, Frieden mit Russland 1762, Besitznahme des Netzdistrictes 1772, des Königs 71. Geburtstag 1782, Einführung des Seidenbaues 1783, Zusammenkunft der Monarchen in Tilsit, die Rückkehr des königlichen Paares 1808, Tod der Königin Louise 1810, Ertheilung des Bürgerrechts an die Juden im damaligen Königreiche Westfalen, Befreiung der Juden vom russischen Joche unter Alexander. Die beiden letzteren sind sogen. Geschichtsthaler. Vortrefflich ist auch die Medaille auf den Tod der Königin Marie Antoinette (zu einer Folge von D. F. Loos: Les six victimes). Sein grösstes Gepräge ist die Denkmünze mit der Büste Friedrich's des Grossen auf einem die Sphinx erdrückenden Felsen mit der Legende: Fridericus Legislator, 1785.

Ausserdem fertigte Abramson eine Reihe von Medaillen mit Bildnissen berühmter Männer seiner Zeit, so von Moses Mendelssohn, Kant, Lessing, Wieland, Ramler, Sulzer, Euler, Spalding, D. Bernoulli, Overbeck, Roloff, Marggraff, Formey, Martini, Gall, Burg, Gebhardi, Weisse, Spiegel, Theden etc.

Sein Bildniss vor dem 86. Bande der Krünitz-Flörke'schen ökonomischen Encyclopädie, Berlin 1802.

Von dem Meister selber die Schrift:
Versuch über den Geschmack auf Medaillen und Münzen. Berlin 1801.

Nach ihm gestochen von Dan. Berger:

1) Zwei Medaillen auf die Anwesenheit des Grossfürsten von Russland zu Berlin:
a. Mit »Fridericus Rex Amicitiae«.
b. Der Kopf des Grossfürsten mit »Paul Petrowitch etc.«
als Titelkupfer zur Beschreibung der Reise Sr. K. H. des Grossfürsten von Russland. Berlin 1776. 8. Beide Med. von Loos und Abramson.
2) Medaille auf das Hochzeitsjubiläum König Friedrichs II. Mit dem Brustb. der Königin Elis. Christina und des Königs Fridericus — Rex.« als Titelkupfer zum Historischen Portefeuille. 2. Jahrg. 6. St. Frankfurt a. d. O. 1783. 8.
3) Drei Medaillen auf den Herzog Leopold von Braunschweig:
a. mit Maximil. Julius Leopold Herzog zu Braunschweig etc.
b. Der Kopf nach der linken Seite.
c. Der Kopf nach der rechten Seite.
als Titelkupfer und Vignetten zu »Herzog Leopold zu Braunschweig etc. Ein Schattenriss von M. N. Fr. From. Berlin 1785. 8.«
4) Medaille auf die Zusammenkunft des Kaisers Alexander in Memel mit König Friedrich Wilhelm III. Abrahamson inv. 8.
s. Ausführliches Verzeichniss von 57 der von A. bis 1807 gefertigten Denkmünzen in: J. G. Meusel's Teutsches Künstlerlexicon etc. 1808. — Nicolai, Beschreibung Berlin's, Berlin 1786, III. 3. Anhang. — Füssli, Künstlerlex. II. 2; neue Zusätze, p. 9. — Schlickeysen, Erkl. der Abkürz. u. s. f. pp. 41, 43, 54. — D. Berger's Werke No. 259, 646—48, 566.

A. Hagen u. W. Schmidt.

Abramson. M. Abramson, Kupferstecher, wol zu Berlin um 1798 thätig.

Hirsch Löbel, Oberrabiner zu Berlin. S. A. Krüger. p. M. Abramson sc. 1798.

W. Engelmann.

Abresch. Franz Abresch, Schüler von Frommel, geschickter Stahlstecher, namentlich von Landschaften und Marinen, besonders als Illustrator thätig.

Blätter von ihm finden sich in:

1) W. Tombleson's Views of the Rhine. London, W. G. Fearnside 1832. Davon auch eine deutsche Ausgabe.
2) Das malerische u. romantische Deutschland. Leipzig 1836 ff.
3) Wiesbaden u. Umgebg. 18 Ansichten in Stahl gest. von F. Abresch, J. Poppel u. C. Wittmann. 1841.
Nach ihm zwei Kopien von E. Höfer:
1) Leucharthal in Sigmaringen.
2) Teinach und Zavelstein. — Liebenzell.

W. Schmidt.

Abreu. Abreu, Gebrüder, Holzschnitzer zu Evora in Portugal in der ersten Hälfte des 18. Jahrh., von denen sich Arbeiten in der Karthause und in der grossen Kapelle von St. Josef befinden.

s. Raczynski, Arts en Port. 1847. p. 442.

Fr. W. Unger.

Abreu. Joao Nunes de Abreu, genannt Abreu do Castello, portugiesicher Maler, seiner Zeit sehr gepriesen, † 1738. Doch war er nur als Architektur- und Ornamentenmaler von einiger Bedeutung. In portugiesischen Kirchen und Palästen Plafondbilder von ihm.

s. Cyrillo Machado, Colleção de Memorias etc. Lisboa 1823. p. 183. *J. Meyer.*

Abri. Louis Abri (auch Abry), Maler und Radirer von Lüttich, geb. um 1640. Sehr mittelmässiger Meister, aber von Interesse durch die biographischen Notizen, welche er über G. Lairesse, dessen Schüler er gewesen sein soll, B. Flemael, Carlier u. andere zeitgenössische Meister von Lüttich, die wie jene seine Freunde waren, hinterlassen hat. Bartsch zählt ihn irrthümlich zu den Italienern.

1) Die heilige Familie mit Joseph und Johannes, nach Bertholet Flemael Lud. Abri Fec. 1673. Fol. Bartsch XXI. p. 232.
2) Das Wappen einer Aebtissin mit zwei weiblichen Figuren zu den Seiten, die eine mit dem Kreuze, die andere mit dem Oelzweig. Unten die Devise: Je regne par ma vertv. Lud. Abry in. Fec. qu. 4.

s. Ch. le Blanc, Manuel. — Ottley, Notices. — Mariette, Abecedario.

Jules Helbig u. W. Schmidt.

J. S. Abri, sein Sohn, war ein mittelmässiger Maler und lebte 1728. *Fr. W. Unger.*

Abril. Bartolomé Abril, Bildhauer, nach Cean Bermudez ein Valencianer, nach Ford ein Schweizer, liess sich 1607 in Toledo nieder, und wurde dort Obermeister der Kirche Johann Baptist Monegro. Als solcher hatte er die Marmorarbeiten in der Kapelle Sta Maria del Sagrario zu vollenden und aufzustellen. Mit zwei andern Künstlern verfertigte er 1618 die Marmorarbeiten an den Wänden und Brüstungen des Chors (capilla mayor) des Klosters von Guadelupe und die Grabmäler Heinrichs IV. und seiner Mutter in demselben. Dann arbeitete er 1620 mit mehreren Andern nach dem Plane des Gomez de Mora an dem obern Theile des königlichen Pantheons unter dem Chor der Kirche des Escorial. Auch führte er mit Juan Baut. Semerio in dem Colegio de Corpus Christi oder del Patriarca den Brunnen im Kreuzgang aus, so wie die Balustrade, welche den leztern krönt.

s. Cean Bermudez, Dicc. — Llaguno y Amirola, Noticias IV. 69. 180. — Ford, Handb. p. 481. *Fr. W. Unger.*

Abril. Pedro de Abril übernahm mit Pedro de Aguirre die Vollendung des Kreuzganges bei der Kathedrale von Cuenca, als der Erbauer desselben, Juan Andrea Rodi, 1585 die Direction niederlegte.

s. Llaguno y Amirola, Not. III. 30.

Fr. W. Unger.

Abril. Juan Alfonso Abril, spanischer Maler, lebte zu Valladolid um die Mitte des 17. Jahrh. Ponz nennt ein Bild des Künstlers, einen Kopf des hl. Paulus, in der Sakristei des Dominikanerklosters zu Valladolid.

s. Ponz, Viage de España, XI. 60.

Lefort.

Abrusca. Carlo Antonio Abrusca, Ritter, Maler, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. in Italien thätig. Irriger Weise bemerkt Füssli (Neue Nachträge, p. 10), dass Heineken mit obigem Namen den des Carlo Francesco Rusca verstümmelt habe. Letzterer lebte später, 1701 bis 1769.

Nach ihm gestochen:

Ein Titelbl., Kardinalswappen, von Barend Ballius. gr. 4.

s. Heineken, Dict. I. 38. — Zani, Encicl. I. 297. — Le Blanc, Manuel. I. 131.

W. Schmidt.

Abshoven. Malerfamilie von Antwerpen, s. Apshoven.

Absolam. J. Absolam, Stecher, wahrscheinlich Engländer.

Bildniss des Thomas Cromwell, Earl of Essex. Holbein Pinx. J. Absolam Sculp. Vermuthlich Copie nach J. Houbraken. Das Bl. wurde 1784 in Harrison's Folioausgabe von Rapin veröffentlicht.

s. Ottley, Notices. *W. Schmidt.*

Absolon. John Absolon, englischer Aquarellmaler, geb. in Lambeth den 5. Mai 1815. Den ersten Unterricht empfing er von Ferrigi. Er arbeitete zunächst einige Jahre, als Gehülfe der Grieves, für die Theater Drury Lane und Covent Garden. 1836 verheirathet, bildete er sich dann in Paris weiter aus und trat darauf der New Water Colour Society bei. Eines der ersten Bilder, das in den Ausstellungen derselben bemerkt wurde, war der Vikar von Wakefield ins Gefängniss geführt (1842). Er fand seitdem namentlich Beifall mit Darstellungen aus dem heutigen Leben des Volkes (bisweilen auch aus den höheren Ständen) und nach englischen Poeten; Bilder von geschickter Behandlung in der Weise der

modernen englischen Aquarellisten, meistens von heiterem und gefälligem Charakter. Der Art sind insbesondere: «Threading the Needle», Gruppe von spielenden jungen Mädchen und Männern (1846; s. Stiche Nr. 3); Erste Nacht in einem Kloster (1853); Taufscene aus den unteren Klassen des Volkes (1856); «Tête-à-Tête», komische Liebesscene in der Werkstatt eines Grobschmieds (1860).

Bisweilen greift A. auch zu ernsteren Stoffen, die ihm indessen weniger gelingen wollen; so in der Scene aus der französ. Revolution: Mlle de Sambreuil, ein Glas Blut trinkend, um das Leben ihres Vaters zu retten. Er hat ausserdem Landschaften (s. Stiche Nr. 12) gemalt, darunter solche aus Italien und der Schweiz.

Nach ihm gestochen:

1) »The Vivandière« von H. Lemon. gr. Fol. (Englisches Kunstvereinsblatt von 1851).
2) The Reverie. Gest. von H. Lemon. Fol.
3) Kiss in the Ring (spielende Gesellschaft), von Blanchard. qu. Fol.
4) Threading the Needle, von Blanchard. qu. Fol.
5) Saturday Night von F. Holl. qu. Fol.
6) —— dass. von Hurt. gr. Roy. qu. Fol.
7) Sunday Morning von W. Holl. qu. Fol. Gegenstücke. Volksbelustigungen im Freien.
8) —— dass. von W. Flemming. gr. Roy. qu. Fol.
9) The life of chent. Gest. von W. Holl. gr. qu. Fol.
10) Remember the Sabbath-day to keep it holy. Gest. von W. T. Davey. Roy. qu. Fol.
11) An incident in the life of Robert Burns: Burns' First Sensation of Love. Gest. von R. C. Radcliffe. gr. Fol. Für den Kunstverein v. Glasgow.
12) The Sands of Boulogne (die Sandbänke von Boulogne). Chromolithographie für den Kunstverein von London.
13) Illustrationen zu: The Poet. Works of Oliver Goldsmith. London 1851. Mit Holzschnitt.
14) —— The route of the overland mail to India from Southampton to Calcutta. 1851. qu. Fol. Mit Holzschnitten in Form der Panoramen, nach Absolon, Grieve und Telbin. Von A. grösstenth. die Figuren in d. Landschaften.
15) —— Recollections of the great Exhibition of all nations, 25 Views. London 1851. Fol.
16) —— Waltons Angler, 1843.
17) —— Poems of Collins, Ausg. von Bogue.
18) —— Poems of Beattie, Ausg. von Bogue.
19) —— Old English Ballads. Mit 49 Holzschn. kl. 4. London 1864.
20) Eine Anzahl seiner Genrebilder in den Illustrated London News, in Holz geschn. von Landells, W. Thomas, G. Dalziel und von A. d. X.

Sidney Colvin und J. Meyer.

Absolon. Absolon, Mönch von S. Maximin in Trier und Erzgiesser. Siehe Gozbert.

Abt. Abt, Malerfamilie von Augsburg.

Nach dem Augsburger Malerbuche † 1518 Jacob Abt, † 1521 Ulrich Abt, † 1527 Michael Abt. Ulrich Abt malte im J. 1496 für das Augsburger St. Ulrichskloster eine Kreuzesfahne auf Leinwand, welche beiderseits das Bild der heil. Afra sammt den Martern, die sie zu erdulden hat, zeigte und etwas über zwei Gulden kostete. Von einem Meister Michael, der in Danzig für einen Augsburger galt, ist der Hochaltar der dortigen Marienkirche 1511 bis 1517 mit Bildern nach Compositionen von A. Dürer ausgestattet; ob aber dieser Michael (der in Chroniken des 17. Jahrh. Michael Schwarz genannt wird) eine und dieselbe Person mit Michael Abt sei, ist nicht zu ermitteln.

Ganz willkürlich ist die Vermuthung Nagler's in den Monogr., das Monogramm A, welches nebst der Jahreszahl MDXVI im Hofe eines vormals Fuggerschen Hauses in der Maximilianstrasse vorkommt, könnte Einem der Abt angehören. Die spärlichen Reste dieser sehr beachtenswerthen Frescomalerei zeigen vielmehr einige Verwandtschaft zu Altdorfer (?), der bisweilen, abweichend von seinem gewöhnlichen Monogramm, mit einer blos aus A gebildeten Chiffre gezeichnet hat (vergl. auch sein Blatt Bartsch Nr. 71). Doch lässt sich von jener Malerei zu wenig mehr erkennen, um einen annähernd sichern Schluss daraus ziehen zu können.

Im Augsburger Zunftbuche findet sich noch ein zweiter Ulrich Abt eingetragen, der 1532 gest.; er heisst »der Alte«.

s. Fr. Wilhelmi Wittwer, Catalogus Abbatum monasterii SS. Udalrici et Afrae Augustensis, in Steichele's Archiv für die Geschichte der Bisthümer Augsburg II. — Woltmann, Holbein und seine Zeit, I. 56. 358.

A. Woltmann u. J. Meyer.

Abts. Wouter Abts, Maler, 1582?—1642, 1643. Er soll nach der gewöhnlichen Annahme zu Lier in der Nähe von Antwerpen geb. sein; vermuthlich weil sein Schüler, Adrian de Bie, aus diesem Theile der Campine stammte. Obwol nun eine Familie Namens Abts am Ende des 16. Jahrh. wirklich in Lier existirt hat, so ist doch sehr wahrscheinlich, dass unser Meister in Antwerpen geb. ist. Auch hat meine Nachforschung ergeben, dass der Taufschein des Malers im Stadthause zu Lier nicht vorhanden ist.

Dagegen haben wir in den Registern der Antwerpener Pfarrkirchen die Spuren einer dort ansässigen Familie Abts vom J. 1567 an gefunden. Unter verschiedenen Taufakten derselben findet sich einer, nach welchem den 12. Aug. 1569 ein anderer Valerius oder Gautier (Wouter) Abts Taufpathe von Susanne van Veltbrake war, der Tochter von Cornelis, Häuseranstreicher, der 1559—1560 als Meisterssohn in die Lukasgilde aufgenommen worden.

Vermuthlich ist unser Abts gegen 1582 geb., u. zwar im Pfarrsprengel der Kirche des h. Georg, wo wir von 1569—1586 vier Taufakte der Familie Abts gefunden haben (von den J. 1579 bis 1582 fehlen die Taufregister von St. Georg in der Sammlung des Stadthauses, und vom 3. April 1582 bis 1585 sind die Taufakte aller Kirchen nur in die Bücher der Kathedrale eingetragen; auch sind zu dieser Zeit mehrere Kinder

im väterlichen Hause getauft worden). Unsere Vermuthung, Valerius Abts sei um 1582 geb., gründet sich darauf, dass er, wie das Liggere erwähnt, im J. 1593—1594 als Schüler des Malers Wilhelm de Vos eingeschrieben wurde; im Alter von elf oder zwölf Jahren begannen gemeinhin unsere alten Meister ihre Lehrzeit.

Abts wurde 1604—1605 als Freimeister in die Antwerpener Gilde aufgenommen. Man hat bisher nicht angeben können, in welchen Gattungen der Malerei er thätig gewesen. Wir erfahren jetzt aus einer Mittheilung des Herrn Pierre Antoine Verlinde (Maler zu Antwerpen und Restaurator, der viele bisher unbekannte Werke Antwerpener Meister entdeckt hat), dass Wouter Abts ein guter Konversationsstücken- und Landschaftsmaler war.

Abts verheirathete sich den 10. Dez. 1605 in der Kirche St. Georg mit Cornelia de Mellelo; in dem betr. Akte heisst der Vorname Abts' Valerius. Die Register der Pfarrkirchen erwähnen aus dieser Ehe vier Kinder: Joh. Baptist, getauft den 28. Juni 1608; Maria, get. den 21. Juli 1610; eine zweite Maria, get. den 1. Febr. 1620 (ihr Pathe war Wilhelm de Vos, der Lehrer des Vaters); Franziska, get. den 12. Febr. 1624. Nach dem Taufakte der Letzteren wohnte Abts zu dieser Zeit in der Schuttershofstraet zum Schild des hl. Quentin, wahrscheinlich in dem Hause, das dem Maler Quentin Massys angehört hatte.

Die Archive der Lukasgilde nennen acht Schüler des Abts, welche in sein Atelier aufgenommen wurden: Mathias Machielsen, eingeschrieben 1604—1605, in demselben J., da Abts zur freien Meisterschaft befördert wurde; Leonhard Coymans, 1606—1607; Frederik van Gelder, den 2. Aug. 1617, als Meister zugelassen 1620; Michel Giskeir, 1617—1618; Alexander Pourre, 1622—1623, Meister 1631—1632; Egidius van Haelbeeck, 1628—1629; Philipp Garibaldo, 1629—1630; Cornelis Bocx, 1634—1635. Alle diese Schüler, auch die als Meister aufgenommenen, sind unbekannt geblieben.

Doch hatte Abts ausser diesen einen Schüler, der mit Recht zu Ansehen gekommen ist, Adrian de Bie (geb. 1593, nicht 1594, wie man bisher angenommen, s. diesen Meister). Dass Adrian der Schüler des Abts war, berichtet H. de Pooter in seiner Lobrede auf Adrian in dem »Gulden Cabinet« von dessen Sohne Cornelis de Bie (p. 230). Es ist sonderbar, dass weder das Liggere noch die Rechnungsbücher der Lukasgilde jenen Umstand erwähnen; doch finden sich noch mehr solcher Lücken in diesen Urkunden.

Wouter st. zwischen dem 18. Sept. 1642 und dem 18. Sept. 1643; in dieser Zeit notiren die Rechnungsbücher der Lukasgilde die Zahlung der Todtenschuld, welche der Körperschaft nach dem Ableben eines ihrer Mitglieder zufiel.

s. Die Tauf- u. Hochzeitsregister der alten Pfarrkirchen von Antwerpen und Lier. — Ph. Rombouts u. Th. van Lerius, De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche St. Lucasgilde etc. I. u. II. passim.

Théod. van Lerius.

Abu Alayth. Abu Alayth (richtiger Abul-Leith, d. i. der Vater des Löwen), der Sicilianer (el Sikeli), vollendete in Sevilla im J. 1196 (593 d. H.) auf Befehl des Almanzor Jacob die grosse Moschee und den berühmten Thurm derselben, der unter dem Namen der Giralda bekannt ist. Er krönte die letztere mit einem schönen goldenen Apfel von so unerhörter Grösse, dass man ihn nicht durch die Thür des Sacristans (Almuden) bringen konnte, ohne den Sturz derselben abzubrechen. Der Apfel, den man auf 100,000 Golddublonen schätzte, wurde 1395 heruntergeworfen. Als dem heil. Ferdinand die Stadt übergeben werden musste, wollten die Mauren die Bedingung stellen (eben des Apfels wegen), dass der Thurm abgetragen würde. Aber Ferdinand's Erstgeborner Infant Alonso erklärte, wenn ein Stein desselben abgetragen werde, sollte kein Muselmann in der Stadt am Leben bleiben, und so wurde er erhalten. Hernan Ruiz, der Jüngere (s. diesen) hat 1568 dem Thurm eine Spitze gegeben.

s. Abd el Kalin (richtiger Ibn Abd-el Kerim), Gesch. von Fez, nach Cean Bermudez, descr. artist. de la catedral de Sevilla, apend. p. V.

Fr. W. Unger.

Abu Bekr Ben Abu Barbustar, Alfakih Alcadi d. h. der Rechtsgelehrte und Richter, baute im J. 1187 (566 d. H.) einen Thurm zu Mertola in Portugal für Abu Abdallah, den Sohn des regierenden Fürsten.

Inschrift daselbst bei Llaguno y Amirola, Not. I. 240.

Fr. W. Unger.

Abu Bekr el-Baschschâri. Abu Bekr el-Baschschâri war ein berühmter moslimischer Baumeister (Bannâ) zu Jerusalem, den der ägyptische Fürst Ahmed ben Tûlûn nach der Eroberung von Syrien 878 (264 d. H.) berief, um in Akka (St. Jean d'Acre) einen befestigten Hafen nach dem Vorbilde von Tyrus anzulegen, da die aus der ganzen Provinz berufenen Baumeister sich der Aufgabe nicht gewachsen zeigten. Er liess ein Floss aus dicken Bohlen von Sycomorenholz, entsprechend der ganzen Länge der Landbefestigung, dieser gegenüber auf das Wasser legen, und führte auf demselben eine Mauer von Steinen und Gyps auf, so dass das Floss allmälig mit derselben sank. Nur eine breite Einfahrt blieb auf der Westseite offen. Als er überzeugt war, dass das Floss den Meeresgrund erreicht habe, liess er den Bau ein Jahr lang liegen, damit er sich festsetze, und dann erst führte er die Mauer weiter in die Höhe und verband sie mit der Landbefestigung. Die Einfahrt wurde jeden Abend mit einer Kette gesperrt. Als Belohnung erhielt Abu Bekr tausend

Dinare nebst einem Ehrenkleide und dem bei dem Bau benutzten Schiffe; auch wurde sein Name in die Mauer eingehauen.

Auch sein Sohn und Enkel waren Baumeister. Ueber den erstern ist nichts bekannt. Dagegen erwarb sich den Ruf eines gelehrten Baumeisters sein Enkel:

Abu Abdallah Muhammed ben Ahmed ben Abu Bekr el Baschschâri, gewöhnlich Ibn el Bannâ, d. i. Sohn des Baumeisters genannt (nicht zu verwechseln mit dem berühmten Mathematiker Abul-Abbas Ahmed Ibn el-Bannâ in Marocco um 1220). Dieser machte zu seiner Ausbildung weite Reisen durch ganz Asien und beschrieb die berühmtesten Bauten, die er dort sah, um 988 (378 d. H.) in einem Werke: »Die Denkmäler der Länder«, dessen Verlust nach den Auszügen in Jacut's geographischem Wörterbuche sehr zu beklagen ist.

s. Jacut, geogr. Wörterbuch im Art. Akka.

Frd. Wüstenfeld u. Fr. W. Unger.

Acacciati. Acacciati, falsche Lesart in Le Blanc, Manuel des Estampes I, für Scacciati, s. diesen.

W. Schmidt.

Acar. Charles Louis Acar, Maler, geb. 1804 zu Audenarde, wo er Schüler der Akademie wurde. Er setzte dann seine Studien zu Brüssel fort, ebenfalls an der Akademie, sowie unter Odevaere. Mitte der zwanziger Jahre waren von ihm verschiedene Bildnisse in den Genter Ausstellungen; etwas später einige Bilder in den Ausstellungen von Haag und von Amsterdam; 1842 ein Genrebild (Der Zeichenunterricht.) im Salon zu Brüssel. Hier hatte er sich zu dieser Zeit niedergelassen. Gegen 1848 malte er ein grosses Gemälde, Martyrthum der hl. Barbara, für den Hochaltar der Kirche des hl. Hermas zu Renaix und eine kleine Darstellung der Jungfrau im Tempel für die Kirche von Lootenhulle bei Gent.

Alex. Pinchart.

Accama. Bernardus Accama (auch Akkema), Maler zu Leeuwarden, geb. 1697, † 1756. Verdienstlicher Bildnissmaler, welcher u. A. verschiedene Porträts der Statthalter von Friesland aus dem Hause Nassau malte, die, früher auf dem Rathhaus zu Leeuwarden befindlich, bei der Revolution von 1795 zu Grunde gingen. Sein Bildniss, von ihm selbst gem., befand sich in der Sammlung von van der Marck zu Leiden (1773 in Amsterdam verkauft).

T. v. Westrheene.

Nach ihm gestochen:

1) Anna, königl. Prinzessin von Gross-Britannien, Prinzessin von Oranien. Gest. v. Balth. Bernards. gr. Fol.
2) Prinzessin Maria Louisa von Hessenkassel u. Oranien, Brustbild mit Oval in Beiwerken nach H. Pothoven, gest. v. Jac. Houbraken. Fol.
3) — dass., ohne Beiwerke gest. von P. Tanjé.
4) Willem van Haren, Statthalter, gest. von P. Tanjé. Oval in Fol.
5) Grietman Sicco van Goslinga, holländ. Staatsmann, gest. v. Jac. Houbraken, 1731.
6) H. Venema, gest. v. J. Houbraken. 4.
7) Dr. Campeggius Vitringa, gest. v. P. Tanjé. 4.

s. Heineken, Dict.

W. Schmidt.

Matthijs Accama, Bruder des Vorigen, geb. 1702 ebenfalls zu Leeuwarden, † 1783, besuchte Italien und malte historische und allegorische Vorwürfe. Seine Werke waren in Friesland in öffentlichen Gebäuden nicht selten. Auch malte er im Geschmacke seiner Zeit Tapeten.

T. v. Westrheene.

Accard. Eugène Accard, Bildniss- und Genremaler, geb. zu Bordeaux 1824, Schüler von Abel de Pujol und seit 1848 in den französischen Ausstellungen aufgetreten. Er schildert namentlich sittenbildliche Scenen aus der französischen Geschichte, die meistens am Hofe spielen, dann auch aus dem modernen Leben der feineren Stände. Kleines Talent; Richtung auf das Gefällige.

s. Bellier de la Chav. Dict.

J. Meyer.

Acceptus. Acceptus peccator archidiaconus nennt sich laut Inschrift der Verfertiger der Kanzel in der Kirche zu Canosa in Unteritalien. Acceptus ist wol so wenig ein Name, wie peccator, sondern heisst nur: der zu Gnaden angenommene Sünder. Die in Anlage und Ausführung einfache Kanzel scheint der Zeit um 1100 anzugehören. Sie hat noch nichts von dem Reichthum der normännischen Ornamentik und dem eindringenden byzantinischen Prunk.

s. Schulz, Denkm. in Unterit. I, 59. Abbild. auf Taf. 9, Fig. 1.

Fr. W. Unger.

Accer s. Accius.

Acciajo. Paride Acciajo, von Sarzana, war nach der ungedruckten Geschichte von Luni und Sarzana, die Ippolito Landinelli zu Anfang des 17. Jahrh. geschrieben, ein trefflicher Holzschnitzer, der das Tabernakel des Hauptaltars und die Zierrathen der Orgel in der Kathedrale seiner Vaterstadt verfertigte.

s. Soprani, Pittori etc. Genovesi I. 54.

Fr. W. Unger.

Accius. Priscus Accius s. Attius.

Accius. Cesare Antonio Accius, Landschaftsmaler und Radirer, Anfangs des 17. Jahrh. thätig. Er wird von Zani auch Accer, Accker oder Accfer genannt. Gemälde sind nicht mehr nachzuweisen, wol aber radirte Blätter in der Weise des R. Canta-Gallina, in denen sich eine geschickte und kräftige Nadel, doch wenig Naturgefühl zeigt.

1) Bergige Landschaft mit Gebäuden links, zwischen welchen ein Bach unter einer Brücke weg dem Strome zufliesst. Am Ufer des Flusses suchen drei Männer mit einer Blendlaterne u. s. f. Unten

zu betäuben, so dass ein vierter im Wasser Stehender sie mit Händen greifen kann. Unten gegen links auf einem Steine: CESARE | ANTONI | ACCIUS. | FECIT et | INV. A. D. | 1609. | 8″ 6‴ br., 6″ 5‴ hoch.

Nur dieses Bl. hat Heineken, Dict. I angeführt; auch im Catalog Gottfr. Winkler jr. Leipzig 1834 ist es verzeichnet.

2) Landschaft mit je zwei Bäumen rechts und links auf abschüssigen Anhöhen. Das felsige Terrain des Mittelgrundes, worin links ein schräg stehendes Kreuz, wird von einem links herkommenden Bache durchschnitten, welcher unter der rechts vorn befindlichen Brücke abfällt. Auf dem in der Mitte ragenden Felsen ein altes Gebäude mit rundem Thurm, dabei einige Bäume, in der Nähe rechts andere Gebäude u. altes Gemäuer von einem Hause mit Thurm überragt. Links in der Ferne eine Kirche. Ohne Zeichen. 8″ 6‴ br., 6″ 6‴ hoch.

Mit Nr. 2 bezeichnet; kräftig geätzt, nicht so fein und sorgfältig ausgeführt.

3) Landschaft mit Wasserfall links, daneben breiter Weg, der zu dem im Mittelgrunde befindlichen, theils mit Buschwerk bewachsenen, theils mit alten Gebäuden besetzten Felsen führt. Rechts breiter Fluss; an seinem jenseitigen Ufer ein Gebäude mit quadratem Thurm zwischen Bäumen, weiter zurück noch ein Gebäude. Auf dem Flusse zwei Kähne; in einem zwei Männer. In der Mitte des Vordergrundes geht ein Wanderer nach links. Unten im Lichte die Abbr. Ant°. 7″ 6‴ br., 5″ 4‴ hoch.

Nach Boerner'schen Manuscripten.

W. Schmidt.

Accolti. Pietro Accolti, Prospektzeichner und Maler, war 1624 in Florenz thätig. Bekannt durch das Werk:

Lo inganno degl' occhi, prospettiva pratica, trattato in acconcio della pittura. Firenze 1625. Fol. mit vielen Holzschn.

s. Zani, Enciclopedia.

J. Meyer.

Accolto. Cione d'Accolto, s. Cione.

Accou. Accou von Middelburg, geschickter Zeichner und Aquarellist von Marinen vom Anfang dieses Jahrh. Uns nur bekannt durch den Katalog des Kabinets R. Brisart zu Gent, 1849, der zwei sorgfältig kolorirte sowie zwei andere getuschte Marinen anführt.

J. Meyer.

Acebedo. Gonzalo de Acebedo, Baumeister, dekorirte 1591 mit Tomé de Cavano im gothischen Stil die erste Sala de Despacho im Archiv zu Simancas.

s. Llaguno y Amirola, Not. II. 328.

Fr. W. Unger.

Acebedo. Cristobal de Acebedo, spanischer Maler, geb. zu Murcia gegen Ende des 16. Jahrh. Er war zu Madrid Schüler des Bart. Carducho und liess sich dann in seiner Geburtsstadt nieder. Die Werke, die er dort hinterlassen hat, zeigen ihn als einen der besten Künstler seiner Zeit durch die Korrektheit der Zeichnung und den edlen Charakter der Figuren. Zu den bedeutendsten gehören folgende in verschiedenen Klöstern von Murcia: der h. Fulgencio, die Jungfrau anbetend; der h. Andrès Corsino, gegen die Mauren kämpfend; der h. Pedro Nolasco, Gefangene einlösend. Acevedo soll gegen die Mitte des 17. Jahrh. in Murcia gestorben sein.

s. Cean Bermudez, Dicc.

Lefort.

Acebedo. Manuel Acebedo, Maler, geb. zu Madrid 1744, † ebenda 1800. Er war Schüler des mittelmässigen Jose Lope und übertraf seinen Meister bald, indem er sich durch Kopiren nach guten Mustern weiter bildete. Bermudez nennt von ihm zwei Kirchenbilder: Johannes der Täufer und der h. Franciscus, in der Kapelle der Nonnen der Latina (in Madrid).

s. C. Bermudez, Dicc. VI. p. 55. — Fiorillo, IV. 421.

Lefort.

Acero. Vincente Acero, Baumeister in Cadix, wurde 1720 mit dem Entwurf zum Bau einer neuen Kathedrale beauftragt. Er legte am 14. Jan. 1722 den Grundstein und brachte den Bau bis zum Abschluss der unterirdischen Gewölbe. Dann aber wurde er mit dem Kapitel uneins über den Weiterbau, und ging nach Sevilla, um dort den von Juan Wandembor begonnenen Bau der grossen königlichen Tabaksfabrik zu übernehmen. Dort ist er nicht lange darnach gest. Sein Projekt für den Dom von Cadix blieb liegen. Man erklärte seine Pläne für unbrauchbar, während die Mitglieder der Bau-Kommission die für den Bau bestimmten Einkünfte unterschlugen. Erst 1769 setzte Bischof Domingo de Silos Moreno die Ausführung durch, nachdem Francisco Cayon bedeutende Verbesserungen an den Zeichnungen des Acero vorgenommen hatte. Ausserdem hat Acero auch die Façade der Kirche von Malaga entworfen, zu der das Kapitel eine Konkurrenz ausschrieb. Durch Beschluss vom 15. April 1724 wurde der Plan eines gewissen Ayala verworfen und der von Acero angenommen, den alsdann der Kirchenbaumeister Josef Bada und nach dessen Tode 1756 Antonio Ramos ausgeführt hat. Von den beiden projektirten Thürmen ist nur einer vollendet.

s. Llaguno y Amirola, Not. IV. 99. 100. 108. — Ford, Handb. p. 135. — Caveda, Baukunst in Span. p. 287.

Fr. W. Unger.

Acevedo s. Acebedo.

Achamer. J. Achamer in Wien, Glockengiesser. Von ihm im Hauptthurme der Stephanskirche zu Wien die 402 Centner schwere 9′ 8½″ hohe, 10′ im Durchmesser dicke Glocke, welche Kaiser Joseph I. 1711 aus eroberten türkischen Kanonen giessen liess. Sie ist reich mit Heiligenbildern, Wappen und Inschriften verziert.

s. Tschischka, Kunst und Alterthum im österreich. Kaiserst. p. 8.

Alfred v. Wurzbach.

Achard. Jean Alexis Achard, geb. 8. Juni 1807 zu Voreppe (Isère), zählt zu jenen Landschaftsmalern der modernen französ. Schule,

welche der realistischen Auffassung der Natur sich anschliessen, daher insbesondere das Stimmungsleben der nordischen Landschaft in Farbe und Ton so wahr als möglich auszusprechen suchen, dabei aber weit mehr, als es die Art der eigentlichen Realisten ist, auf Gegenden von reicher und mannigfaltiger Scenerie Werth legen. Ihre Naturempfindung ist mehr äusserlich, weniger tief und ächt, als die der Meister des neuesten Realismus. So ist es auch mit Achard, der zudem einen kleinlichen und manierirten Vortrag hat; doch lassen sich seinem Kolorit eine gewisse Wärme und Leuchtkraft nicht absprechen. Seine Motive entnimmt er mit Vorliebe der Umgegend von Grenoble und dem Departement der Isère. Die Galerie der modernen Meister im Luxembourg (Paris) hat von ihm ein gutes Bild aus der Umgegend von Grenoble (1845). Auch in den Museen von Grenoble und Avignon finden sich Bilder von ihm.

Von ihm radirt:

1) Landschaft mit Bogenbrücke (Nr. 1). qu. 8.
2) — mit zwei Bäumen (Nr. 2). qu. 8.
3) — mit schrägem Baume (Nr. 3). qu. 8.
4) — mit Wasserbecken, 1848 (Nr. 4). kl. qu. Fol.
5) Gebirgslandschaft bei St. Egrève im Dauphiné. qu. Fol.
   I. Vor der Schr.
6) Waldeingang mit hohen Bäumen, aus dem Park von Raincy. 1850. qu. 8.
   I. Vor der Schr.
   Diese beiden Bll. 5) 6) im Album de la Fête artistique du 5. Janvier 1850 (Bruxelles 1850). qu. Fol.
7) Grosse Landschaft mit Wasser. 1850. qu. Fol.
8) Ansicht bei Raincy. 1850. qu. Fol.
9) Kleine Landschaft in die Breite. qu. 12.
10—16) Six Paysages gravés à l'eau-forte par J. Achard. Bruxelles 1851.
   Das Format der Rad. ist 8. und qu. 8.; die Platten sind aber auf Folio-Bll. gedruckt.
   Auch wurden 10 Bll. zu einer Folge vereinigt: Les Paysages. Gravures à l'eau-forte. 1848 — 1851. Fol.

s. J. Meyer, franz. Malerei. p. 772. — Bellier de la Chav. Dict. Daselbst Aufzählung seiner seit 1839 ausgest. Gemälde.

J. Meyer.

Acharius, Pseudonym, s. Scholander.

Achelom. Jan von Achelom, angef. unter dem Namen Signor Giovanni als Hofmaler des Grossherzogs von Toscana, arbeitete in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. in Florenz. Seine Werke unbekannt. (*Nagler'sches Manuskr.*)

J. Meyer.

Achen. Johann (Hans) von Achen, Historien- und Bildnissmaler, geb. zu Köln 1562, führte den Namen von der Geburtsstätte seines Vaters (Aachen). Schüler von C. Jerrigh in Köln und Kaspar Rems in Venedig, suchte er sich in Italien zuerst nach den Nachfolgern Michelangelo's zu bilden, schloss sich aber dann an Tintoretto's Weise an. Zugleich stand er unter dem Einfluss von Goltzius und Spranger.

Nachdem unser Künstler, 1588 aus Italien nach Köln zurückgekehrt, dort einige Zeit gearbeitet hatte (Kreuzigung Christi in der protestantischen Kirche daselbst und Grablegung Christi in der Münsterkirche zu Bonn), fand er seit 1590 bei dem kunstliebenden Herzog Wilhelm V. von Bayern vielfache Beschäftigung. Für die neue Residenz, die Herzog-Maxburg, malte er verschiedene Bilder, die jetzt zum grössten Theil entfernt und unter Anderem nach Schleissheim gebracht sind. In der Burgkapelle ist noch eine Pietà. In der neuen Jesuitenkirche finden sich: eine Pietà, die Marter des h. Sebastian und der Magdalena; in der Kreuzkapelle, dem Oratorium Wilhelms und seiner Gattin, das Altargemälde mit Christus am Kreuz, eines der besten Werke des Meisters. Die lebensgrossen Bildnisse der Letztern werden im Nationalmuseum aufbewahrt.

Von München aus war von Achen auch dem kunstsinnigen Kaiser Rudolf II. bekannt geworden, der in Prag Hof hielt. Er wurde zu dessen Hofmaler ernannt, nachdem er schon vorher im Auftrag des Kaisers ältere Meister in Rom kopirt hatte. Wir finden ihn in den kaiserlichen Rechnungsverzeichnissen 1592 als »kaiserlicher Camer Maller von Hauss aus«, d. h. von seinem Wohnsitz, also von München aus, mit 200 fl. jährlicher Besoldung. Ebenda wird bemerkt, dass er 1596 auf seiner Hochzeit in München »ein silbern vergult Trinkgeschirr« erhalten. Der Künstler hatte sich damals mit Regina, der Tochter des berühmten Komponisten Orlando di Lasso, vermählt. Nach den Reichsadelsakten verlieh ihm auch Rudolf II. am 1. Nov. 1594 den Adel und am 14. Mai 1605 andere Freiheiten, s. Jos. Bergmann, in Mitth. der k. k. Centr. Comm. II. 143. Dort wird auch angegeben, nach Honsatko, die Metropolitankirche zu St. Veit, p. 64. 65, Johann's Gemalin habe Regina de Joso geheissen, wahrscheinlich verschrieben für di Lasso. Erst 1601 scheint er von München nach Prag gezogen zu sein; mit diesem J. kommt er mit 300 fl. in jenen Verzeichnissen vor, in denen er dann noch 1610, und zwar als der einzige Hofmaler, genannt wird. Aus dieser Zeit ist noch im Kloster Strahow des Kaisers Bildniss. Neun Bilder sind im Belvedere zu Wien, biblische, antik-mythologische und genrehafte Darstellungen. Die Bildnisse des Kaisers, des Herzogs Ernst und der Gattin des Künstlers, früher ebenfalls im Belvedere, befinden sich dort nicht mehr. Zu Prag stand von Achen in grossem Ansehen, wie er auch, vielfach für Vornehme und Fürsten beschäftigt, zu grossem Reichthum gelangte.

Nach dem Tode seines Gönners, Rudolf II. (1612), wurde er von Matthias I. in seiner Würde als Kammermaler bestätigt. Doch starb er nicht lange darauf, den 6 Jan. 1615 zu Prag und wurde im dortigen Dome von St. Veit beigesetzt, wo schon die Mutter und zwei Töchter des Künstlers begraben lagen. Dies folgt aus der von Dlabacz

bekannt gemachten Grabplatte, die sich in St. Veit mit folgender Inschrift befindet: D. O. M. CLARISSIMO. ET. EXCELLENTISSIMO. ROMANOR. IMPERATOR. RUDOLPHI II. ET. MATHIAE I. PICTORI. CUBICULARIO. JOANNI. AB. ACH. MARITO. DESIDERATISSIMO. ANN. CHRISTI. M.D.C. XV. AETATIS LXIII. DIE. VI. JAN. FUNCTO. CONIUX. MOESTISS. REGINA DE LASSO. MONUMENTUM. HOC. MEMORIAE. CAUSA. P. C. Nach einer Nagler'schen Notiz wäre er dagegen in München in seinem nach Orlando di Lasso genannten Hause gestorben und auf dem Gottesacker von St. Salvator begraben worden, wie man aus seiner jetzt längst erloschenen Grabschrift ersehen habe. Diese Angabe ist um so weniger haltbar, als Naglern noch der Irrthum begegnet, Regina, des Malers Frau, in München bis zu ihrem Tod verweilen zu lassen. Sie verheirathete sich im Gegentheil 1616 mit Alessandro Abondio dem Jüngern (s. diesen). Wie es heisst in Prag; auch ist der Letztere wol erst 1619 nach München gekommen; dies gleichfalls spricht dafür, dass J. von Achen in Prag gestorben.

Auch im Auftrage Rudolf's II., und zwar zweimal, scheint der Künstler in Italien gewesen zu sein; das eine Mal, um verschiedene Werke nach den grossen ital. Meistern zu kopiren, das andere Mal in einer besonderen und vertraulichen Mission. Die Chronik des Spaccini berichtet: den 20. Dez. 1603 sei ein Gesandter des Kaisers Rudolf nach Modena gekommen, von einem Maler »Giovanni Tedesco« begleitet, damit dieser das Bildniss der Prinzessin Giulia d'Este für den Kaiser male. Dieser Giovanni — dessen Familiennamen die Chronik nicht beibringt — sei k. Kammerdiener gewesen und in den Adel erhoben worden, mit einer Pension von 3000 Dukaten jährlich; vom Herzog von Modena habe er eine Kette im Werth von 400 Duk. erhalten. Es ist sehr wahrscheinlich, dass dieser deutsche Johannes u. geadelte Meister dieselbe Person mit von Achen ist. Doch ist jene Pension jedenfalls zu hoch gegriffen: zu dieser Angabe mag der Reichthum des Meisters veranlasst haben. In der Galerie zu Modena befindet sich von Achen (unter dem Namen »Abak«) eine Anbetung der Hirten; wol bei jener Gelegenheit vom Herzog erworben.

In welchem Ansehen A. stand, geht auch daraus hervor, dass der in Dresden beschäftigte Architekt Nosseni in seinen: Sonetti di Jo. Mar. Nosseni, Dresden 1602, auf ihn und Spranger, die beide 1602 in Dresden waren, ein Lobgedicht machte.

Der Name des Meisters ist auf die mannigfachste Weise, insbesondere von den Italienern, verunstaltet worden: er wird angeführt unter Abak, Aquano, Jean Dach, Fanachen, Janachen, Ack, van Acken u. s. f.

Johann von Achen ist seiner Zeit sehr überschätzt worden, auch van Mander und Sandrart loben ihn. Er ist gespreizt und ausfahrend in seinen Stellungen und Geberden, übertrieben in den Kompositionen, in der Weise der Goltzius und Spranger. Allein ihm fehlt sogar jene sichere Hand der niederländischen Manieristen, welche doch immer noch ein achtungswerthes Wissen erkennen lässt. Offenbar mangelte ihm ein gründliches Naturstudium; er half sich mit einer fingerfertigen Praxis, welche schablonenmässig die Figuren zusammenzusetzen weiss. Seine Zeichnung ist sehr oberflächlich, sein Kolorit hat nichts von der leuchtenden Kraft des Tintoretto, den er sich doch zum Vorbild nahm, ist vielmehr matt und schwer. Seine Bildnisse sind wie die seiner Genossen überhaupt noch am ansprechendsten. Aber auch ihnen fehlt die Tiefe der Auffassung; die Fleischtheile sind blass mit undurchsichtigen Schatten, die Bewegungen der Hände missverstanden, die Verzierungen mit unsicherer Hand ausgeführt.

Schüler des Malers waren Peter Isaak und Joseph Heinz. Man trifft übrigens nicht selten ihm verwandte Bilder; Rottenhammer ist ihm oft sehr ähnlich. Einen grössern Einfluss auf die deutsche Kunst hatte er schon desshalb nicht, weil die neuen italienischen und niederländischen Richtungen bald Alles beherrschten.

1862 befanden sich in dem neuen Wallraf-Richartz-Museum zu Köln von seiner Hand: 1. Steinigung des h. Stephanus, 2. Erweckung des Lazarus, 3. die Geburt Christi, 4. die Kreuztragung, 5. die hl. Katharina, 6. die hl. Maria nebst einem knieenden Karthäuser und 7. das Bildniss des kölnischen Bürgermeisters Johann Broelmann, vom Jahre 1588. Bei einer 1864 vorgenommenen Revision wurde nur den Nummern 2, 3, 6 und 7 der Verbleib gestattet. In der Galerie zu Schleissheim sind: 1. der englische Gruss, 2. Christus erweckt den Sohn der Wittwe, 3. Unter dem Schutze der Gerechtigkeit siegt die Wahrheit, und folgende Bildnisse von Mitgliedern des bair. Hauses: 4. Anna, Gemalin des Herzogs Albrecht V., 5. Ferdinand, Sohn Albrecht's V., 6. Marie, Tochter Albrecht's V., 7. Ernst, Sohn Albrecht's V., Erzbischof von Köln, 8. Wilhelm V., Herzog von Bayern, 9. Renata, Gemalin Wilhelm's V., 10. Maria Anna, Tochter Wilhelm's V., 11. Philipp, Sohn Wilhelm's V., Bischof von Regensburg, 12. Ferdinand, Sohn Wilhelm's V., Erzbischof von Köln, 13. Karl, Sohn Wilhelm's V., 14. Albrecht VI., der Leuchtenberger, Herzog von Bayern, 15. Margaretha, Tochter des Herzogs Georg's d. Reichen, Aebtissin zu Neuburg.

Zeichnungen des Künstlers mit gespreizten Stellungen und Uebertreibungen jeder Art sieht man namentlich in der Albertina (Sammlung des Erzherzogs Albrecht) zu Wien; eine derselben ist »Hans von Ach« bezeichnet. (*Notiz v. O. Mündler*).

Bildnisse des Meisters:

1) Brustb. in Oval mit der Umschrift: JOHANNI AB ACH. CAESAREAE MAJESTATIS PICTORI, ARTI-

FICI ET PHILOCALO EXIMIO PETRUS ISAACH DISCIPULUS PRECEPTORI ET POSTERITA TIL. M. A. P. — J. Saenredam sculp. et excu. Ao. 1601. gr. Fol. Merlo 1.

Nach dem eigenen Gemälde von Achen's, das derselbe seinem Schüler P. Isaac 1601 von Prag aus nach Amsterdam geschickt hatte. Isaac wies demselben in seiner werthvollen Gemäldesammlung den Ehrenplatz ein und liess es von Saenredam stechen.

2) Der Künstler in halber Figur, wie er das Bildniss des Paul van Vianen malt, neben dem bereits fertigen von des Letzteren Bruder. Reichverziertes Rundbild mit der Unterschrift: In hac tabella qui pingitur Joannes ab Aken etc. Jacobus Lutma fecit aqua forti et exc. Joannes Lutma d'oude inv. Fol. M. 3.

3) —— in halber Figur, mit dem Namen: Joannes Aquanus. Im Rande mit vier latein. Versen. Hh. exc. 4. Gehört zu der Sammlung der Künstlerbildnisse von Heinrich Hondius. M. 2.

4) —— P. Isaac exc. M. 4.

5) —— gest. von Egidius Sadeler (Catalogue of engravings and etchings. London 1853). Fehlt bei M.

6) Brustb. G. C. Kilian sculpsit. 8. M. 6.

7) Brustb. mit fünf anderen Bildnissen, für Sandrart's Akademie (Platte H H in Theil 2 v. Bd. I) von Waldreich gest. M. 5.

8) Büste mit zwei anderen Bildn., für J. de Jongh's Ausgabe des C. van Mander 1764 (Platte N N) von J. Ladmiral gest. M. 7.

9) Brustb. lith. in M. Franck's deutscher Künstlergalerie. München 1813. 4. M. 8.

Nach ihm gestochen.

a) Bildnisse:

1) Adolph von Althann in Oval. L. K. F. (Lucas Kilian fec.). Unten sechs latein. Verse. 4. Merlo 24.

2) Sixtus Baron von Althann in Oval. L. K. (Lucas Kilian) sc. 4. M. 25.

3) Andreas Athemstädt, Arzt, Brustb. in Oval. D. Custos sc. 1592. kl. 4. M. 9.

4) Georg Freiherr von Basta, Eques Aurat. Brustb. in Oval. 1592. D. Custos sc. gr. 8. M. 10.

5) Sigmund Bathory, Brustb. in Oval. D. Custos excud. 1596. 4. M. 11.

6) Marcus Bragardinus, Alchymist, 1590 in München gehangen. 1591. D. Custos sc., oval, 8. M. 12.

7) Siegfried von Colonitsch, in Oval. L. K. sc. 4. M. 26.

8—19) Zwölf Bildn. der Fugger mit der Jahrzahl 1592, in Oval. gr. 8, die zum Werke Icones Fuggerorum gehören, sämmtlich mit der Bez.: D. Custos sc.:

Anton der Aeltere (Weissenborn); Otto Heinrich; Christoph; Ferdinand; Markus; Jakob; Johann; Karl; Oktavian; Raimond; Philipp Eduard; Georg. M. 13—18 hat deren nur sechs; ihm fehlen 9), 11), 13), 15), 17), 19).

20) Ferdinand Wilhelm V. Kurfürst von Köln. J. A. Zimmermann sc. Fol. Fehlt bei Merlo.

21) Zacharias Gaizkofler von Geilenbach, k. General, Proviantmeister. D. Custos eiconogr. 1600. Oval. 4. M. 19.

22) Heinrich Julius, Bischof von Halberstadt. L. Kilian F. kl. Fol. Fehlt bei Merlo.

23) Maria, Gemahlin Karl's, Erzherzogs von Oesterreich. J. A. Zimmermann sc. Fol. Fehlt bei Merlo.

24) Maria Christina Karolina, Erzherzogin v. Oesterreich, Gemahlin Bathori's. D. Custos sc. 4. M. 20.

25) Mechthilde, Gemahlin Albrecht's VI. v. Bayern, J. A. Zimmermann sc. Fol. Fehlt bei Merlo.

26) Melchior, Baron von Reddern, k. Feldmarschall. L. K. f. (L. Kilian) Oval. 4. M. 27.

27) Kaiser Rudolf II. mit alleg. Umgebung. E. Sadeler. 1603. Oval. Fol. M. 32.

28) Kaiser Rudolf, von Blas. Höfel für Perger's Wiener Galeriewerk. Bd. 4. Hft. 55. 4. M. 22.

29) Im Taschenbuche Immergrün von 1837 eine kleine Kopie. M. 23.

30) Herm. Chr. Freih. v. Rueswormb, kais. Feldmarschall. hingerichtet 1605. L. K. (L. Kilian). sc. Oval. 4. M. 28.

31) Christoph Schwaiger, Edelsteinschneider. L. Kilianus sc. gr. 8. M. 21.

Nach Lipowsky (Bayer. K.-L.) soll dies Bildn. auch von D. Custos herausgeg. sein.

32) Adolf Graf von Schwarzenberg. L. K. sc. Oval. 4. M. 30.

33) Barth. Spranger, Maler in alleg. Verzierung. J. Mullerus incidebat 1597. Oval. Fol. M. 31.

34) Christoph von Teuffenbach. J. Sadeler sc. 4. M. 33.

35) Barth. Schwalb von Giesitz, kaiserl. Leibarzt, Aet. 47. ao. 1598. Aegid. Sadeler sc.

36) v. Achen's eigenes Bildn., gest. von Saenredam, s. oben Nr. 1.

b) Darstellungen aus dem alten Testamente:

37) Judith überreicht das Haupt des Holofernes der Dienerin. D. Custos Chalcog. Aug. Vindel. gr. Fol. M. 39.

38) Judith, Holofernes' Kopf in den Sack der Magd steckend. Faemina, vina —. Egidi Sadeler sc. Fol. M. 62.

c) Darstellungen aus der evangelischen Geschichte.

39) Herodiade. Johan: barra sculptor. 4. M. 35.

40) Verkündigung Mariä. Oben Gott Vater mit Engeln. Nebst 9 anderen kleinen Darstellungen von verschied. Meistern. In Chr. von Mechel's Düsseldorfer Galeriewerk. 1778. M. 55.

41) —— Quis Juvenis —. L. Kilianus Augs. caelator. Oval. Fol. M. 47.

42) —— Salutatio angelica. Crisp. van den Passe sc. Fol. M. 59.

43) —— Ohne Malernamen. Jaspar Isaak exc. Fol. M. 45.

44) —— halbe Figuren. Annunciatio —. G. Muller exc. qu. Fol. M. 56.

45) —— Virgo haec virga. Ohne Namen des Stechers. kl. Fol. M. 109.

46) Anbetung der Hirten; im Vordergrunde eine Frau in halber Figur. Joan Sadeler sc. Monachij. Oval. kl. Fol. M. 85.

47) Kopie von P. J. Lauterburger. 1716. Oval. kl. Fol. M. 54.

48) —— John Bernynkel sc. Fol. M. 36.

49) Geburt Christi, mit Anbetung der Engel und Hirten. E. Sadeler sc. 1588. Fol. M. 63.

50) Geburt Christi. W. P. Zimmermann sc. qu. Fol. Fehlt bei Merlo.

51) Anbetung der Hirten in Einfassung von Blumen. Ohne Namen. Fol. M. 111.
52) Anbetung der Könige; Maria sitzt erhöht, das Kind auf dem Schoosse, hinter ihr Joseph. E. Sadeler sc. qu. 4. M. 65.
53) Anbetung der Könige in emblematischer Einfassung, O nomen praedulce —. Ohne Namen des Stechers. Mit Nr. 2 bez. kl. Fol. M. 112.
54) Besuch der Elisabeth bei Maria. Halbe Figuren. Vox enim tua —. Ohne Namen des Stechers. Oval. 8. M. 110.
55) Hl. Familie mit einem Engel in halber Figur, welcher ein Rauchgefäss hält und einen Lilienzweig darbietet. E. Sadeler sc. gr. Fol. M. 68.
56) Hl. Familie mit einem Engel, der eine Schaale mit Früchten gebracht und einen Lilienzweig darreicht. Auctori rerum —. Sadeleri excud. Venetijs. Fol.

Dass. Bl. kommt mit der Bezeichnung Veron. gleichfalls vor. M. 66.

57) Kopie von dieser Darstell. in Holzschn. mit dem Monogr. des Christoph van Sichem. Zu dessen Bibelwerk. 12. M. 106.

58) —— von der Gegenseite und mit Veränderungen. Vernesson exc. qu. Fol. M. 108.
59) —— Clara Maria Eimmart fecit. Radirt. Fol. Fehlt bei Merlo.
60) Hl. Familie. Hinter der Maria mit dem Jesuskinde steht ein Engel, Elisabeth stellt den kl. Johannes vor, Joseph liest im Buche. Raph. Sadeler sc. et exc. 1589. Fol. M. 95 u. 97.
61) —— mit Veränderungen. Neben der Maria mit dem Kinde Johannes, zwei Engel in halber Fig. reichen Früchte und Blumen dar. R. Sadeler sc. gr. 4. M. 96.

Ein späterer zweiter Druck hat die Adr. von G. Valck u. die Nr. 3. M. 107.

62) Hl. Familie in halben Figuren; auf dem Gewande der Maria sitzt ein Vogel. A. Blooteling sc. v. Schuppen exc. Oval. kl. Fol. M. 37 u. 104.
63) ——; oben der hl. Geist. D. Custos sc. 8. M. 40.
64) —— Corn. Galle jun. sc. kl. Fol. M. 41.
65) Hl. Familie mit der Magdalena, welche den linken Fuss des Kindes fasst. D. C. exc. Aug. Ohne des Stechers (L. Kilian) Namen. 4. M. 48.
66) —— ohne Magdalena, halbe Figuren. L. Kilian sc. 4. M. 49.

67) Kopie von dieser Darstell. Jacob Peterus sc. et exc. Fol. M. 60.

68) Hl. Familie mit mehreren Engeln. Im Buche eines derselben: Deus spiritus est —. E. Sadeler sc. Fol. M. 67.
69) Hl. Familie mit Magdalena, halbe Figuren. Verum Asylum. Joan. ab Ach. pinx. 1591. J. Sadeler sc. Monachii. 4. M. 87.

70) Kopie, anonym. NDM excudit. 1603. 4. Fehlt bei Merlo.

71) Hl. Familie mit einem Engel, welcher Johannes eine Schüssel mit Obst reicht, halbe Figuren. Dulcis Virgo Parens —. Joan ab. Ach. Coloniensis depinx. Joan Sadeler fec. Monacchii. 4. M. 86.

72) Kopie ohne Namen des Stechers. gr. 8. M. 115.
73) Kopie in Schabmanier von J. G. Seiler. gr. 8. M. 105.

74) Hl. Familie in halben Figuren. Hac tegimus —. Ohne Namen des Stechers. 4. M. 114.
75) Hl. Familie von A. Viviani gest. In Galleria Pitti. 1839. Fol. Fehlt bei Merlo.
76) Hl. Jungfrau mit dem Kinde und dem kl. Johannes. E. Sadeler sc. kl. Fol. M. 69.
77) Hl. Jungfrau mit dem Kinde auf dem Throne sitzend, zwischen den beiden Johannes. Vor ihr schwingen zwei Engel Rauchfässer. Joan Sadl. autor et sc. 1589. qu. Fol. M. 88.
78) Hl. Jungfrau mit dem Kinde, der hl. Anna und einem Engel, halbe Fig. Oval, Fol. Fehlt bei Merlo.
79) Hl. Jungfrau mit dem Kinde, dem der kl. Johannes Trauben reicht. In Schabmanier von J. J. Haid. kl. Fol. M. 43.
80) Hl. Jungfrau mit Kind, der hl. Katharina und Engeln. J. Sadeler sc. 4. M. 98.
81) Christus am Oelberg. Gethsemani colles —. E. Sadeler sc. kl. Fol. M. 83.
82) Christus vor Pilatus, von Soldaten umgeben. Halbe Figuren. L. Kilian sc. 4. M. 50.
83) Ecce homo: Christus, von Soldaten entkleidet, vor dem Volke. George André sc. gr. Fol. Sehr selten. M. 34.
84) ——, mit Einfassung von Blumen. Ohne Namen des Stechers. gr. Fol. M. 117.
85) ——, halbe Figur des Heilandes unter einem Thronhimmel, zur Folge: Theatrum Passionis Christi. L. Kilian sc. 4. M. 116.
86) Christus am Kreuz, mit Maria und Johannes. Nach dem Gemälde in der Jesuitenkirche zu München. E. Sadeler sc. gr. Fol. M. 84.
87) —— B. a Bolswert sc. gr. Fol. M. 38.
88) —— G. A. Wolfgang sc. gr. Fol. Fehlt bei Merlo.
89) —— mit Veränderungen, im Hintergrunde Jerusalem. Ohne Namen des Stechers. gr. Fol. M. 118.
90) Leichnam Christi von zwei Engeln beweint: Hanc cernens petram —. Nach dem Gemälde in der Jesuitenkirche zu München. R. Sadeler sc. kl. qu. Fol. M. 99.

91) Kopie von J. A. Pauli. 4. Fehlt bei Merlo.
92) Kopie von Ch. Audran. Fehlt bei Merlo.

93) Leichnam Christi auf dem Schoosse Mariä, von Engeln und der Magdalena beweint: Non est dolor —. L. Kilian sc. Venetiis 1602. gr. Fol. M. 51.
94) Leichnam Christi auf dem Schoosse der Maria am Fusse des Kreuzes, anonymer Stahlst. nach dem Bilde in der Kapelle in der Max-Burg zu München. 12. Fehlt bei Merlo.
95) Grablegung. J. Sadeler sculpsit Monachii 1593. Oval. kl. Fol. M. 100.
96) Die drei Marien, Christi Grab besuchend. E. van Paend. (Egbert van Panderen) sc. 8. M. 58.
97) —— mit Bordüre. Christus nostra caro —. Ohne Namen des Stechers. gr. 8. M. 119.
98) Auferstehung Christi. Oben: Christi de morte triumphus, unten acht Verse und die Widmung an Hieronymus Rathius. R. Sadeler jun. sc. Monachii 1614. gr. Fol. M. 103.
99) Christus als Gärtner vor Magdalena, halbe Figuren. Maria Rabboni —. Hans Sadeler sc. 4. M. 91.
100) Himmelfahrt Christi. G. A. Wolffgang sc. gr. Fol. Fehlt bei Merlo.
101—108) Acht Bll. mit Darstellungen aus dem neuen Testament zu einer Folge von zwölf Bll.: Salus generis humani elegantissimis figuris ac emble-

matibus proposita a Georgio Hoefnaglio Belga. E. Sadeler sc. kl. Fol. M. 70—82.

Nur 8 dieser Bll., nicht, wie M. meint, alle 12 sind nach Achen. Auch gehört zu dieser Folge der von Merlo eigens angeführte Stich Nr. 64.

109) Magdalena vor dem Crucifixe. Unten vier latein. Verse: Quam male —, und die Widmung an die Herzogin Renata von Bayern. L. Kilian sc. Gemälde in der Jesuitenkirche zu München. M. 52.

110) —— in ganzer Figur. Quam male virgineum —. J. Sadeler excud. Venet. Fol. M. 94.

111) Dieselbe Darstell. H. Hondius exc. Kopie nach Sadeler. Fol. M. 44.

112) Eine andere Kopie hat P. de Beggers Adr. Fol. M. 61.

113) —— mit der Ueberschr.: S. Maria Magdâlena. C. Galle sc. kl. Fol. M. 42.

114) Magdalena in einer Felsengrotte. Halbfigur. Nix ego —. R. Sadeler sc. 4. M. 102.

115) Magdalena mit Buch und Crucifix. Mulierem fortem —. Ohne Namen des Stechers. 4. M. 120.

116) Die Marter des hl. Sebastian. R. Sadeler sc. Nach dem Gemälde in der Jesuitenkirche zu München. Fol. Fehlt bei Merlo.

117) —— Unten sechs Verse: Cum fera tela sinus —. Joan Mullerus sc. H. Muller exc. gr. Fol. M. 57.

118) Kopie. Jac. Laurus sc. 1600. gr. Fol. M. 53.

119) —— Spirinx sc. Fol. Fehlt bei Merlo.

120) St. Augustin, halbe Figur. J. Sadeler sc. 4. M. 93.

121) St. Albert, halbe Figur. Clara fugat —. Joan. Sadel. sc. 4. M. 92.

122) Kopie. E. Sadeler sc. 12. M. 101.

123) —— Petrus de Jode (d. Aelt.) sc. M. 46.

d) Mythologische und allegorische Darstellungen.

124) Urtheil des Paris, in schöner Landschaft. R. Sadeler fecit et exc. 1589. gr. qu. Fol. M. 151.

125) Venus und Amor, Kniestück. Sie hält die Attribute der Malerei und Musik. Amor fucatus. Mit vier lat. Versen. R. Sadeler sc. 1591. Fol. M. 150.

126) Venus und Amor. J. Sadeler sc. kl. Fol. M. 144.

127) Juno, Venus, Minerva. R. Boissard sc. qu. Fol. Fehlt bei Merlo.

128) Juno, Venus, Minerva, halbe Figuren. J. Sadeler sc. kl. qu. Fol. M. 143.

129) Kopie. B. de Baudoux sc. qu. 4. M. 121.

130) Venus, Mars u. Cupido. Quod veneris prisci —. J. Saenredam sc. qu. Fol. M. 152.

131) Mars von Venus entwaffnet. Ohne Namen des Stechers. Fol. M. 154.

132) Die Parzen. Mit der Unterschr.: Nicomaxia vitae. Sc. G. Sadeler. Inuentm. Hoefnaglij a J. von Ach figuratu. 1589. gr. Fol. M. 141.

133) Kopie. Mit der Unterschr.: Die Betrachtung des Lebens. Sigismondo Novosadi fec. gr. Fol. M. 136.

134) Tod der Lucretia. Stulta quid in corpus —. E. Sadeler sc. 4. M. 142.

135—137) Kopie, ohne Namen des Stechers. 4; eine zweite hat die Adr. von J. Honervoogt, 4; eine dritte erschien im Verlag von Gottfr. Müller. M. 159. 132. 134.

Merlo Nr. 131 führt noch eine gegenseitige Kopie von Goltzius an. Es wäre denkbar, dass E. Sadeler nach Goltzius das Bl. kopirt hätte, aber nicht umgekehrt; allein Bartsch kennt ein solches Bl. von Goltzius nach Achen nicht.

138) Charitas. E. Sadeler sc. 4. M. 140.

139) Allegorie auf Frieden und Krieg: eine Frau zwischen einem Engel und einem Krieger. C. Bois. F. et exc. Radirt. gr. qu. Fol. M. 122.

140) Gerechtigkeit und Wahrheit. Wo allhier Gerechtigkeit —. L. Kilian sc. gr. Fol. M. 133.

141) Minerva führt die Malerei bei den Musen ein. Nobile si quid humus —. G. Sadeler sc. Monachii. gr. Fol. M. 137.

142) Vereinigung Minerva's und Mercur's. Mit der Ueberschr.: Hermathena. Scalp. G. Sadeler. Ex. Hoefnaglus auctor — J. ab ach Coloniensis fig. gr. Fol. M. 138.

143) Amor und die Malerei. Nectar in ore sapit —. E. Sadeler sc. kl. Fol. M. 139.

144) Gerechtigkeit und Wahrheit vernichten den Betrug durch einen wüthenden Löwen. Non bene conveniunt —. G. A. Wolffgang sc. roy. Fol. M. 153.

145) Germania, allegorisch. Hic regina —. J. S.(adeler) scalp: et exc. Monachij. kl. qu. Fol. M. 145.

146) Italia, allegorisch. Me beat ingenium —. J. Sadeler sc. kl. qu. Fol. M. 146.

147) Hispania, allegorisch. Regna tot una rego —. R. S.(adeler) sc. etc. Monachij. kl. qu. Fol. M. 147.

148) Francia, allegorisch. Numina bina mihi —. R. Sadeler sc. et exc. Monachij. kl. qu. Fol. M. 148.

149—152) Kopien nach diesen 4 Bll. Rob. Boissart sc. qu. Fol. M. 123—126.

153—156) Andere Kopien. Alessandro Fabri exc. Fol. in die Höhe. M. 127—130.

157—160) Kopien. Ohne Namen des Stechers. gr. qu. 4. M. 155—158.

161) Sabinerinnenraub. Nach einer Zeichnung in Feder u. Tusche. Gest. von J. D. Laurentz. Sammlung Krüger u. Laurentz. kl. 4. R. Weigel, Werke der Maler in ihren Handzeichn. 1865.

162) Der Herkulesbrunnen in Augsburg. Joannes Muller: sc. Ano 1602. Adrianus de Vries Hagien — inuentor. Delineavit — Joannes ab Ach. gr. Fol. M. 135.

s. K. van Mander, Leven der Schilders. 1618. p. 203. — Sandrart's Teutsche Akademie, Thl. II. Bd. 3. p. 285. — Dlabacz, böhmisches Künstlerlexicon, p. 25. — Merlo, Kölnische Künstler. — Organ für christliche Kunst, XV. Jahrg. p. 155. — G. Campori, Artisti italiani e stranieri etc. Modena 1855. p. 245.

W. Schmidt.

Achen. Arnold van Achen, fälschl. für Arnold van Aken s. diesen.

Achenbach. Andreas Achenbach, geb. zu Cassel den 29. Sept. 1815, unter den modernen deutschen Landschaftern der naturalistischen Richtung der Bedeutendste und eines der grössten Talente der Düsseldorfer Schule. Die Reisen, welche er schon in frühem Alter mit dem Vater machte, der Kaufmann war und zeitenweise sich in Mannheim, dann in Petersburg aufhielt, mögen schon im Knaben den Sinn für landschaftliche Schönheit geweckt haben. Nachdem sich die Familie 1823 in Düsseldorf ange-

siedelt hatte, trat Andreas A. 1827 als Schüler in die Akademie ein und verblieb in derselben bis 1835. Schon früh bewährte sich die grosse Leichtigkeit, mit der er von jeher gearbeitet hat, und die freilich nicht bloss das Ergebniss ungewöhnlicher Begabung, sondern auch ausdauernden Fleisses ist. Dazu trat bald seine Eigenart hervor, die insbesondere durch Frische und Ursprünglichkeit der Auffassung sich auszeichnet; sie entspricht dem heiteren Naturell des Künstlers und seiner strammen, entschlossenen Weise, das Leben zu nehmen. So prägt sich schon früh in seinen Werken eine volle Individualität aus.

In seinen ersten Landschaften, Anfangs der dreissiger Jahre, hielt er sich an die nahegelegenen Rheingegenden und entnahm ihnen anspruchslose Motive, denen sich der heimliche Reiz einer friedlichen Natur abgewinnen liess. Noch ist in ihnen ein leiser Anklang jener romantischen Empfindungsweise, die lange Zeit das Kennzeichen der Düsseldorfer Schule gewesen. Allein bald zeigte A. eine eigenthümliche Anschauung. Schon jenen Bildern liegt eine Auffassung zu Grunde, welche das eigene Leben der Natur zu entbinden sucht, ohne durch die Zuthat einer ungewöhnlichen Staffage oder den Ausdruck einer aparten Stimmung eine besondere Seele in sie legen zu wollen. Er verlor sich nicht in jenes Spiel, das Natur, Phantasie und romantisches Gefühlswesen seltsam durcheinander mischte. Ihm war es um die landschaftliche Erscheinung selber und ihr mannigfaltiges Leben zu thun. Bald genügte ihm nicht mehr das nächstgelegene, wol anmuthige, aber einförmige Rheinland. Begierig nahm er eine Menge neuer landschaftlicher Eindrücke auf einer Reise auf, die er 1832 und 1833 mit seinem Vater über Holland durch die Nordsee nach Hamburg und von da nach Riga machte. Hier ging ihm die herbe und doch wieder weiche, an das menschliche Gemüth anklingende Schönheit der nordischen Natur auf. 1835 ging er dann über Dänemark nach Norwegen und Schweden und fand in ihrer ursprünglichen Landschaft unerschöpfliche Motive. Achenbach war so unter den Deutschen der Ersten Einer, der ganz neue Gebiete der Landschaftsmalerei erschlossen und damit einen echt modernen Zug derselben ausgebildet hat. 1836 sah er sich im Süden Deutschlands um, namentlich im bayerischen Gebirge und in Tirol. Indessen die Vorliebe, die er einmal für den Norden gefasst, zog ihn 1839 wieder nach Norwegen, wo er sich diesmal durch die gründlichsten Studien die Natur des Landes ganz zu eigen machte.

So vielseitig und beweglich wie sein Natursinn, so bewährte sich nun auch sein Talent der Darstellung. Schon früh zeigte sich, dass er nicht minder wie die Vegetation und die Bergnatur das wechselnde Leben des Meeres zu schildern versteht. Seine ersten Marinen entstanden schon Mitte der dreissiger Jahre. Ein Seesturm an der schwedischen Küste in der neuen Münch. Pinakothek ist vom J. 1836, das Stranden eines Schiffs im Städel'schen Institut zu Frankfurt von 1837, einige kleinere Seebilder in der Darmstädter Galerie vom Anfang der vierziger Jahre. Von besonderem Interesse sind auch seine Küsten- und Strandbilder; er weiss den gleichsam verdoppelten Reiz, den das Naturleben in der feingestaltigen Berührung von Land und Meer zeigt, sehr geschickt zu fassen. Zudem gaben ihm diese Uferscenen Gelegenheit, das Leben des Menschen in der Natur in anziehender Weise zu schildern und so den Ausdruck der ihr eigenthümlichen Stimmung zu steigern. Derartige Vorwürfe behandelte A. eine Zeitlang besonders gern, wie er denn noch nach jenen Reisen verschiedene Ausflüge an die holländischen und belgischen Küsten machte. Das ewige Spiel der an den Strand bald leise ausfliessenden, bald hart anprallenden Wellen, die feuchte, duftig schimmernde Luft, das dunkel davon sich abhebende Schiffstreiben, in dessen Schilderung er sehr gewandt ist: diese Seite der Natur hat er immer zu treffen verstanden (verschiedene Bilder vom Strand von Scheveningen). Doch haben vielleicht mehr Beifall jene anspruchsvolleren Bilder gefunden, darin Achenbach reiche und gewaltige Landschaftsscenerien des Binnenlandes (namentlich Schwedens und Norwegens) in ihrer ganzen Wucht und Mannigfaltigkeit schildert und sie doch in einheitlicher Wirkung zusammenhält; oder jene Buchten (»Fjorde«), wo die Wellen an steile Granitfelsen und an unwirthliche Ufer mit düstern Föhrenwäldern anschlagen (so der Hardangerfjord bei Bergen von 1843 in der Düsseldorfer Galerie).

Und wie A. die verschiedensten Scenen der Landschaft, so weiss er auch ihre verschiedensten Stimmungen malerisch auszudrücken: das veränderliche, bald heitere, bald düstere Spiel von Licht und Luft je nach den Tages- und Jahreszeiten, die idyllische Ruhe sowol eines friedlich eingehegten Wiesen- oder Baumlandes als den Aufruhr der tobenden Elemente. Indem er dann bisweilen in den lezteren das Schicksal des ihm unterworfenen Menschenlebens mit hineinzieht, bringt er in seine Kompositionen einen bewegteren, dramatischen Zug. Nach dieser Seite hat er auch das Ungewöhnliche überzeugend versinnlicht; wie jenen Untergang des Dampfschiffes »Präsident«, das die Eismassen im atlantischen Ocean zermalmt haben sollen, von 1842, in der Galerie zu Karlsruhe; von demselben J. ein strandendes Dampfboot an der norwegischen Küste.

Indessen, solche Schaustücke, sowie jene reichen Scenerien, so meisterlich sie auch behandelt sind, kommen doch nicht manchen kleineren Landschaften gleich, darin sich die künstlerische Natur Achenbach's einfacher ausspricht. Solche Bilder geben eine gesammelte Naturstimmung mit überzeugender Wahrheit wieder, das

eigene ahnungsvolle Aufleben eines bescheidenen Stückes Landschaft in der zarten Hülle von Licht und Luft. Nur ist A. nicht eigentlich das, was man Stimmungsmaler nennt. Ihm ist nicht der malerische Ton der Natur, der gleichsam mit musikalischer Wirkung in die Seele eindringt, das eigentliche Object der Darstellung; nach dieser Seite ist sein Talent schwächer und weniger ausgebildet. Allein in jenen Bildern weiss er die durchbildende Charakteristik der Natur, ihre Individualisirung, die seine Stärke ist, mit einer die Empfindung anregenden koloristischen Kraft zu verbinden. Hier insbesondere bewährt sich sein treues Naturstudium und der gesunde Realismus seiner Anschauung; hier wird er auch frei von der etwas kühlen und gläsernen Färbung, die er eine Zeitlang mit der ganzen deutschen Malerei dieses Jahrh. getheilt hat. Derartige Bilder — auch kleine Seestücke, und immer einfache Naturausschnitte — sind ihm namentlich gegen Ende der vierziger Jahre, doch auch noch später gelungen (so in der jüngsten Zeit wieder in der Darstellung der westfälischen Natur). Oefters hat er sie mit Glück der holländischen Landschaft entnommen (z. B. Holländischer Kanal im Mondschein von 1853, in Privatbesitz in Düsseldorf, und holländische Landschaft, 1858 auf der grossen Münchener Ausstellung). Auch seine Behandlungsweise hat sich in diesen Werken am freiesten und sichersten entwickelt; hier verbindet sich mit der leichten und dabei sorgsamen Ausführung, die auch das Detail mit Liebe behandelt, malerische Freiheit und Breite.

Der rastlos arbeitenden Phantasie des Künstlers genügte es aber nicht, bloss die nordische Natur zu umspannen. Auch an der südlichen Landschaft wollte er sich versuchen. 1843 machte er sich auf den Weg nach Italien, und trat dann von Rom aus (wo er, man weiss nicht aus welchen Gründen, zum Katholicismus überging) mit den Landschaftsmalern Karl und Bernhard Fries eine längere sicilianische Reise an. 1846 kehrte er nach Düsseldorf zurück und machte sich nun sofort daran, die verschiedensten Vorwürfe der italienischen Landschaft zu behandeln. Allein, so sehr sich auch in diesen Bildern seine Gewandtheit bewährte, so zeigte sich doch, dass der ideale Formenzug des Südens seine Sache nicht war. Die südliche Natur verlangt eine stilvolle Auffassung, welche die Natur in der Ruhe ihrer eigenen Schönheit nimmt, den Rythmus ihrer grossen Bildungen in der Reinheit ihres Licht- und Luftlebens einfach hervorhebt. Das hat Achenbach auch, und nicht ohne Glück, versucht (der Vesuv, der Aetna, Ansicht von Palermo, das Innere eines Waldes u. s. f.), aber der lebendige Zug seiner nordischen Bilder ist hier ausgeblieben. Zudem fällt sein Kolorit hier manchmal geradezu in's Bunte (z. B. Herbstmorgen in den pontinischen Sümpfen von 1846 in der neuen Münch. Pinakothek). Wo er aber, was mehr in seine Weise passte, die südliche Natur in Bewegung und Aufruhr geschildert hat, da hat er nothwendig ihren eigentlichen Reiz, die in reiner Luft aufleuchtende Formenschönheit, zu gutem Theil aufgeben müssen.

Die grosse Leichtigkeit, mit der Achenbach arbeitet, und die Virtuosität seiner Behandlung haben ihn zu einem der fruchtbarsten Meister der Gegenwart gemacht. Er hat das ganze landschaftliche Gebiet umfasst, auch architektonische Innenräume gemalt (so noch 1856 das Innere der Lambertuskirche zu Düsseldorf mit klar einfallendem Sonnenlicht); zudem diese Bilder vom verschiedensten Charakter in merkwürdig grosser Anzahl schnell sich folgen lassen. Seine Werke haben in alle Länder um hohe Preise Absatz gefunden; viele davon sind nach Belgien und Holland gekommen. Bei so grosser Produktivität lief natürlich manches mehr mit Bravour hingeworfene, als künstlerisch durchgeführte Bild mit unter; in solchen Werken, die nur das äussere Ansehen der Natur ziemlich gleichgültig wiedergeben, ist bloss der Schein von Meisterschaft noch von einigem Reiz. Auch hat sich A. im Streben nach neuen Wirkungen bisweilen zu Seltsamkeiten gehen lassen, worunter dann die Zeichnung und die koloristische Stimmung gelitten haben. Dies ist namentlich in einigen Gemälden der lezten Jahre der Fall; es scheint fast, wie wenn in ihnen Achenbach mit der neuesten französischen Landschaft, die gern auf kräftige Tonwirkungen von apartem Charakter ausgeht, es hätte aufnehmen wollen. Allein er geräth dabei leicht, indem er durchaus wahr sein will, in eine bunte und unruhige Färbung (z. B. Umgegend von Ostende bei regnerischem Wetter im Pariser Salon von 1866). Daran leidet auch das grosse Bild, Ansicht von Amsterdam, (aus der Galerie Ravené zu Berlin) auf der Weltausstellung von 1867, so tüchtig auch in Tonstimmung und Form manches Einzelne der fast zu reichen Komposition ist. Von schöner Wirkung ist dagegen wieder das grosse Bild von Ostende (Eigenthum der preuss. Nationalgalerie), kühn behandelt und von merkwürdiger Kraft in der Lokalfarbe bei einer doch sehr entschiedenen Lichtstimmung.

Achenbach wird immer zu den ersten Meistern unseres Jahrh. zählen. Unstreitig hat gerade in der Landschaft die moderne Kunst es zu Leistungen von bleibendem und eigenthümlichem Werth gebracht; denn in der landschaftlichen Natur hat das Jahrh. noch eine reine und ungebrochene Welt des Scheins gefunden, zu der es sich aus der Unruhe seiner verwickelten Bestrebungen gerne flüchtet. Daher hat es die Landschaft nach allen Seiten so weit ausgebildet, wie kaum irgend eine frühere Zeit. Vornehmlich sucht es die Naturerscheinung in ihrer vollen Wahrheit zu fassen, sowol den Charakter bestimmter Gegenden und Länderstriche, als das ahnungsvolle Aufleben der Natur in den elementaren Medien. Dass

Achenbach Beides bis zu einem gewissen Grade zu vereinigen gewusst, hat ihn an die Spitze der deutschen naturalistischen Malerei gestellt. Er ist auf dieser Seite ebenso der unbestrittene Meister, wie auf der andern, in der edlen Auffassung der Formenschönheit des Südens, Rottmann, der freilich seinerseits ein tieferes und ernster angelegtes Talent ist.

Achenbach lebt in Düsseldorf.

Von den Radirungen und Originallithographien des Künstlers sind viele, mit geistreicher und sicherer Hand gezeichnet, nach seinen besten Gemälden. Die komischen Bll. sind von treffender Charakteristik.

Das Bildn. des Meisters gem. von Röting.

Dasselbe gez. und lithogr. von Höfling, Brustb. mit Facsimile, für eine Folge von Künstlerporträts (Düsseldorf 1853). Fol.

a) Von ihm radirt:

1) Karikaturporträt: W. Henkel, Theaterdirektor in Düsseldorf als Wallenstein: »Solch' ein Moment war's«. Ganze Figur. 1842. 4.
2) Eine Karnevalsversammlung, mit Bildnissen in Karikatur. 1842. qu. Fol. Selten.
3) Die Komité-Karte für 1842. Auf gelbem Papier. kl. 4.
4) Die Maskenball-Karte für 1842. kl. 4.

---

5) Matrose an einen Pfahl gelehnt. 8.
6) Waldlandschaft. 1837. kl. Fol.
7) Drei betrunkene Matrosen am Strande. »A. Achenbach. 1838. Frankfurt.« qu. 8.
8) Fischerboote auf stürmischer See. 1838. gr. qu. 8.
9) Scheveninger Fischerweib am Strande vor den Fischern. Mit dem dritten Monogr. zwischen der Jahrzahl »1839. Düsseldorf im Märtz.«
   I. Vor der Schr.
10) Landschaft mit Fischerhütten am See. »A. Achenbach. Düsseldorf.« 1839. kl. qu. Fol.
11) Ein Boot nimmt Reisende aus einem grossen Schiffe auf. kl. Fol.
12) Landendes Schifferboot; der Schiffer wirft die Leine nach dem Uferpfahl. qu. 8.
13) Ein Boot vor der Schiffstreppe, auf welcher eine Frau herabsteigt. qu. 4.
14) Seestrand mit Matrosen und Schiffen. kl. qu. Fol.
   I. Von der grossen Platte. Selten.
15) Ein Blockhaus an der See. qu. 4.
16) Norwegische Landschaft mit Wasserfall und Hütten. Oben rechts: »A. Achenbach 1839. Düsseldorf.« kl. qu. Fol.
17) Kleine Landschaft mit Wasserfall, 1847. 8.
18) Holländische Staffage. Ungefähr 40 kleine Darstellungen auf einem Bl. 1843. qu. Fol. Selten.
19—30) Landschaften mit Staffage und Seestücken. 12 Bll. in Umschlag mit dem Titel: Radirungen von Andreas Achenbach. Düsseldorf 1862. qu. Fol.
31) Radirung in: Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde (von R. Reinick). Düsseldorf 1838. gr. 4.
   8, 9 und 16) auch in der Sammlung von Original-Radirungen Düsseldorfer Künstler (20 Bll. qu. 4. Düsseldorf 1869).

b) Von ihm lithographirt:

32) Zug der Düsseldorfer Künstler. Karikaturporträts in ganzen Figuren. 1837. Fries in 4 Bll., Tondruck. gr. qu. Fol. Selten.
33) Gruppe von Champagnertrinkern; Karikatur. In Farben. gr. qu. Fol.
34—37) 4 Bll. Karikaturen von 1848. Leicht kolorirt. 4.
38) Dorfansicht mit Bauerntanz. 1840. qu. Fol.
39) Norwegische Landschaft mit Gebirgen u. Schiffen auf der See. 1840. qu. Fol.
40) Bewegte See mit Dampfboot und anderen Schiffen: »Fantasie von Achenbach, 1840.« gr. qu. Fol.
   I. Vor der Schr.
41) Der Strand bei Scheveningen, 1852. Tondruck. qu. Fol.
42) Porto Venere bei Mondaufgang. Chromolith. von Achenbach. 1858. Roy. qu. Fol.
43) Illustration zu dem Liede von E. Geibel: Ave Maria (komponirt von R. Franz) in: Düsseldorfer Lieder-Album 1851. In Farben. qu. Fol.
44) Seesturm, Chromolith. In: Aquarelle Düsseldorfer Maler 1853. qu. Fol.
45) Im hohen Weg. 2 Bll. zu einem Gedichte.
   Endlich noch verschiedene Bll. im Düsseldorfer Künstler-Album, 1851 ff., im Düsseldorfer Lieder-Album, 1851, im Düsseld. Weihnachts-Album, 1854 und in den Düsseldorfer Monatsheften, 1858 ff.

c) Von ihm selbst auf Stein geschabt:

46) Der Untergang des Dampfschiffes, der Präsident. Nach dem Gem. von 1842 (s. oben). gr. qu. Fol. Existirt nur Ein Abdruck.

d) Nach ihm gestochen oder lithographirt:

1) Drei Männer, welche beim Regenwetter angeln, nämlich: A. Achenbach, Th. Fearnley und K. Breslauer. qu. 4. Radirt von Fearnley.
2) Nordischer Kieferwald im Schnee mit einem Runenstein, gest. von W. von Abbema. 1858. Roy. qu. Fol.
3) Norwegischer Wasserfall. Nach dem Original-Gemälde im Besitze des Bildhauers Hans Gasser in Wien, gest. von K. B. Post. Wiener Kunstvereinsblatt, 1861. gr. qu. Fol.
4) L'approche de l'orage, lith. von Stroobant. In: l'Art moderne, Collection de Lithographies. Bruxelles 1850. kl. qu. Fol.
5) Wasserfall in Süd-Tirol, lith. von Würthle im König-Ludwigs-Album. 4. Jahrg. 1855/56. gr. Fol.
6) Die Küste von Capri, lith. von Würthle in Radirmanier, Tondruck. In: Kunst u. Literatur — von A. Kauffmann. Düsseldorf 1855. qu. Fol.
7) Am Meeresstrande nach einem Sturme, lith. im Verl. von Piloty und Löhle. gr. qu. Fol.
8) Fischer an der Nordsee, lith. in dems. Verl. gr. qu. Fol.
   Beide Gemälde in der neuen Münchener Pinakothek.

Biographie in den Halberstädt. Kunstverein-Berichten, 1839/41.

s. R. Wiegmann, k. Kunst-Akademie in Düsseld. 1856. p. 346. — W. Müller von Königswinter, Düsseld. Künstler, p. 334. — Kunstblatt, Stuttgart 1836, 1838, 1839, 1840, 1843, 1845, 1847. — Kunstbl. herausgeg. von Fr. Eggers, 1854, 1855, 1858.

J. Meyer.

Oswald Achenbach, der Bruder des Vorigen, geb. den 2. Febr. 1827 zu Düsseldorf, gleichfalls einer der bedeutendsten Landschaftsmaler, die aus der Düsseldor-

fer Schule hervorgegangen, aber nach einer andern Richtung hin und wieder von eigener Art. Nachdem er seine ersten Lehrjahre in der Akademie verbracht, wurde er Schüler seines Bruders. Aber dem Einflusse desselben entzog sich bald sein eigenthümliches Talent, das an der nordischen Natur wenig Gefallen fand. Schon auf seinen Wanderungen in das bayrische Gebirge, dann noch entschiedener auf seinen Studienreisen in der Schweiz und in Italien — 1845 war er im oberen, 1850 und 1851 im südlichen Italien — trat seine selbstständige Anschauung zu Tage. Gleich die ersten Bilder, mit denen er sich Ende der fünfziger Jahre in weiteren Kreisen bekannt machte, zeigten seine entschiedene Vorliebe für die südliche Natur. Allein es war nicht der rythmische Höhenzug ihrer Linien, nicht die Schönheit der Erdbildungen im reinen Lichte des italienischen Himmels, die ihn anzogen. Seine Anschauung wie seine Darstellungsweise sind vor Allem malerisch; er will insbesondere die eigenthümlichen Licht- und Luftstimmungen des Südens wiedergeben und bewährt dafür ein ungewöhnliches Talent. Die Tonwirkung also, gegen welche die Zeichnung und die Durchbildung des Einzelnen zurücktreten, ist ihm die Hauptsache. Daher spielt die Beleuchtung schon in seinen ersten Werken eine grosse Rolle; Gewitterluft, warmer Abend, Sonnenuntergang, Mondschein hüllen Mittelgrund und Ferne in weichen Duft, während der Vordergrund, gewöhnlich flüchtig behandelt, das Auge kaum beschäftigt. Solche Landschaften, zu denen die Motive meistens der römischen Campagna, den Villen, Waldgegenden und Klostergärten Mittelitaliens und Neapels entnommen sind, gehören durch ihre über eine reiche Natur warm und voll ausgegossene Stimmung zu den ansprechendsten Werken des Künstlers.

Allein er begnügte sich damit nicht und ging bald auf pikantere Wirkungen von apartem Reiz aus. Diese sucht er namentlich zu erreichen durch Doppelbeleuchtungen und interessante Staffagen, die ein Stück des heutigen italienischen Lebens versinnlichen. Derart ist schon ein Bild von 1850, Volksfest von Südtirol bei Fackellicht und Mondschein, ferner: Abendlandschaft bei Aricia, wobei Einzug eines Kardinals (1853 im Besitz der Königin von England); Nächtlicher Leichenzug in Palestrina und Pilger aus den Abruzzen bei Civita-Castellana vom Sturm überrascht (beide im Pariser Salon von 1861); Messe bei den Schnittern in der römischen Campagna (Kölner Ausstellung von 1863); Mondnacht am Strande von Neapel (1864); Nach Sonnenuntergang, Motiv aus Torre del greco am Fuss des Vesuv, und Römische Gebirgsstadt (beide 1868). Solchen Bildern ist meistens ein realistisches Element beigemischt. Nicht nur ist in der Staffage die alltägliche Wirklichkeit, bisweilen mit komischem Anflug, stark ausgesprochen, sondern auch die italienische Natur von ihrer Kehrseite genommen, z. B. mit ihrem schweren Siroccohimmel, dem Staub und Qualm schwüler Sommertage. Recht bezeichnend für diese Auffassung ist die Strasse von Torre dell' Annunciata bei Neapel. Hier ist die reizvolle Umgegend Neapels in Staub und dunstige Gluth eingehüllt und mehr beunruhigt als belebt von einer stark hervortretenden Staffage von verschiedenen Gruppen, wie sie zufällig auf der Strasse sich umtreiben, Lazzaroni und Engländer in der Lächerlichkeit ihres Gegensatzes. Die Illusion des südlichen Paradieses erscheint absichtlich zerstört; aber doch ist wieder durch den glühenden Ton des Abendhimmels eine anziehende Stimmung über die Scene ausgebreitet. Diese Bilder, bei blosser Skizzirung des Details mit grosser Geschicklichkeit gemacht, leicht und sicher behandelt und mit koloristischem Sinn durchgeführt, haben indess keine reine Wirkung. Mit dem Malerischen mischt sich in ihnen das Seltsame und Barocke, und die südliche Natur scheint fast nur ein Spielplatz zu sein für das herabgekommene Dasein der gewöhnlichsten Menschengattung. Daher bewährt sich auch neuerdings noch die grosse Begabung Oswald Achenbach's, die Luftstimmung, den Ton, die malerische Bewegung der südlichen Landschaft zu fassen, mit grösserem Glück in seinen einfacheren Darstellungen. Dahin gehören z. B. das Parkbild aus der Villa d'Este bei Tivoli und Nemi in einer Mondnacht.

a) Von ihm gezeichnet u. lithographirt:

1 u. 2) Italienische Landschaften: Mittag u. Abend. 2 Bll. Chromolith. Fol.

3) Molo von Neapel. In Farbendruck. qu. Fol. 1859.

4) Illustration zum Liede von Eichendorf: Der stille Grund (komponirt von F. Hiller). In: Düsseldorfer Lieder-Album. 1851. Fol.

5) Italienische Landschaft. In: Aquarelle Düsseldorfer Künstler. Düsseldorf 1852. qu. Fol.

6) Mondscheinlandschaft. Chromolith. für dass. Werk von 1853. (Auch im Landschafts-Album, Düsseld. 1858). qu. Fol.

7) Mittag, Motiv aus dem Sabinergebirge. Chromolith. In: Galerie neuerer Düsseldorfer Gemälde. 1853. gr. qu. Fol.

8) Herbstabend, Motiv aus der Campagna. Chromolith. ebenda. gr. qu. Fol.

9) Italienischer Herbstabend. In: Kunst u. Literatur von A. Kauffmann, 1855. Tondruck. qu. Fol.

Ausserdem Bll. von ihm in: Düsseldorfer Künstler-Album, 1851 ff, im Düsseldorfer Lieder-Album, 1851, im Düsseldorfer Weihnachts-Album, 1854 u. in den Düsseld. Monatsheften, 1858 ff.

b) Nach ihm lithographirt:

1) Das Grabmal der Cecilia Metella (mit Pilgern auf dem Wege) bei Rom. Lithogr. von Alb. Arnz. Düsseldorf 1861. Tondruck. qu. Fol.

2) Loreleifelsen. Oelfarbendruck. 1869. gr. qu. Fol. Düsseldorf, Breidenbach & Co. 1869.

3) Mäusethurm bei Bingen. Oelfarbendruck. gr. qu. Fol. Ebenda 1869.

4) Monte Soracte (Wallfahrer von einem Gewitter-

sturm überrascht). Lith. von Lüttmann. In: Düsseld. Künstler-Album 1862. gr. 4.

s. Kunstblatt, Stuttgart 1848. — Kunstbl., herausgeg. von Fr. Eggers, J. 1850, 1856, 1857. — R. Wiegmann, k. Kunst-Akademie in Düsseldorf. p. 377.

J. Meyer.

Achilius. Achilius (dialektisch für Aegidius), Steinmetz zu Köln, † 1293. Familien-Nachrichten über ihn und seinen Sohn, den Steinmetzen Everhard, von 1258 bis 1301 in Urk. bei Merlo, Nachrichten u. s. w. p. 14.

Fr. W. Unger.

Achille. Achille, Formschneider, arbeitete für das Magasin pittoresque und das Mémorial de Sainte-Hélène, Paris, Bourdin 1841. gr. 8.

s. Le Blanc, Manuel.

W. Schmidt.

Achilles. A. Achilles, Zeichner und Lithograph in der ersten Hälfte des 19. Jahrh.

a) Von ihm selbst gezeichnet und lithographirt:

1) Friedrich Franz, Grossherzog von Mecklenburg-Schwerin. Ganze Figur auf dem Todtenbette. qu. Fol.

2) Friedrich Franz, Grossherzog von Mecklenburg-Schwerin. gr. Fol. Wismar.

—— ders. Fol. Schwerin.

3) Auguste Wilhelmine, seine Gemalin. gr. Fol.

4) Friedrich Wilhelm Nikolaus, Herzog von Mecklenburg-Schwerin. gr, Fol.

5) Anton Friedr. Ludw. v. Kamptz, Grossh. Generalmajor. Nach dem Leben auf Stein gez. 1831. Fol. Schwerin.

6) Simon André Tissot, Med. zu Lausanne. 1829. Fol. Schwerin.

7) Ole Bornemann Bull, Violinspieler. Fol. Schwerin.

8) Julie Gneib, Sängerin, Hüftbild. Fol. lith. ad vivum 1836.

9) R. A. Vogel, Arzt, Halbfig. 1830. Fol.

10) Anna Lemke als Rosa in der schönen Müllerin. 4. Ebend.

11) Landschaft mit 2 Bauernburschen bei einem stallenden Pferde. gr. qu. Fol.

b) Nach Andern gezeichnet und lithographirt:

12) J. C. Krampe, Schauspieler. 1841. Fol.

13) Anna Lemke, Sängerin, Hüftb. J. Hinrichsen del. lith. 1833. Fol.

c) Nach ihm gestochen:

Dr. N. W. Freudentheil, Archidiac. in Hamburg, gez. v. Achilles, Stahlst. v. Schröder zu Freudentheils Gedichten. 8. Hamburg.

W. Engelmann.

Achleitner s. Achtleitner.

Achmetjew, eine russische Familie, welche um die Mitte des 18. Jahrh. eine der ersten Anstalten für Volks-Gravuren (лубочныя картины) in Moskau besass.

s. Снегиревъ, лубочныя картины русск. народа въ Моск. мірѣ. Москва 1861. (Snegirew, die Lindenbast-Bilder des russ. Volks in der Moskauer Welt.) Moskau 1861. p. 26.

Ed. Dobbert.

Achmüllner. Georg od. Jorig Achmüllner, einer der sechs Steinmetzen, welche die reich geschmückte, höchst zierlich gearbeitete Kanzel des Stephans-Doms in Wien fertigten; Achmüllner war daran 1430 unter Hans von Bracheditz beschäftigt. Siehe auch Andreas Grabner.

Der St. Stephans-Dom in Wien und seine alten Denkmale der Kunst etc. etc., beschrieben von Franz Tschischka. Wien 1832. p. 4.

J. Meyer.

Achten. Josef Achten, Zeichner, geb. in Oesterreich, seit 1862 in Berlin. Von ihm namentlich Bildnisse in Kreidezeichnung, darunter das der Königin Augusta von Preussen. Da ihm das Unterscheidungsvermögen für die Farben abgeht, hat er sich in jener Gattung besonders ausgebildet. Auch genrehafte Darstellungen finden sich von ihm.

Nach ihm lithographirt:

Karl Magnus Heinr. von Krosigk, herzogl. Anhalt-Bernburg.-Minister, von Hanfstängl. Fol.

Alfred v. Wurzbach.

Achtermann. (Theodor) Wilhelm Achtermann, Bildhauer, geb. in Münster (Westfalen) 15. August 1799. Sohn eines Schreinermeisters, erhielt er nur den nothdürftigsten Schulunterricht und arbeitete dann bis zu seinem 30. Jahre als Bauer auf dem Hofe seines Oheims in der Nähe von Münster. Schon damals, da er noch als Knabe die Herde hütete, übte er sich im Schnitzen. Nach dem Tode des Oheims kehrte er nach Münster zurück und lernte noch so spät das Tischlerhandwerk bei seinem Vater. Schon vor Ablauf eines Jahres zeichnete er sich als Holzschnitzer aus und ward daher vom Oberpräsidenten von Vincke an Rauch in Berlin empfohlen. Ohne alle Mittel machte er sich 1830 dorthin auf den Weg und begann an der Akademie mit einer kleinen Unterstützung, die ihm der König gewährte, seine Studien. Nach einem Jahre war er tüchtig genug, im Atelier Rauch's selber, dann Tieck's zu arbeiten. Gleich Anfangs bildete er mit besonderer Vorliebe Crucifixe, Madonnen und Heiligenfiguren; Werke von streng religiösem Charakter, die durch den Ausdruck ungezwungener Frömmigkeit etwas Eigenes haben. In der That ist A. Zeit seines Lebens, wie er in beschränktem Kreise aufgewachsen, frommer Katholik von naivem Glauben geblieben; dadurch hat er auch als Künstler eine besondere Stellung eingenommen.

Da nun A. für sich selbst sorgen musste, kamen schlimme Tage. Er hätte fernere Unterstützung gefunden, wenn er sich — wozu er gleichfalls Talent zeigte — der Mechanik zugewendet; aber er wollte sich ganz seiner Kunst widmen. Er erwarb sich, so gut es ging, mit Crucifixen und Statuetten, die später mannigfach vervielfältigt worden, seinen Unterhalt.

1837 erhielt er endlich Gelegenheit zu einem grösseren Werke. Es ist dies das für das Frontispiz der Berliner katholischen Kirche ausgeführte Relief, das die Anbetung der h. drei Könige vor dem Thron der Madonna mit dem Jesuskinde darstellt. Es tritt darin das Vorbild der Antike entschieden zurück, dagegen eine Hinneigung zur älteren christlichen Kunst hervor. So stand schon damals A. ausserhalb der Rauch'schen Schule.

Den Künstler litt es übrigens mit seiner christlichen Empfindungsweise in Berlin, nachdem er sich dort technisch so viel wie ihm möglich ausgebildet, nicht lange mehr. Er sehnte sich nach Italien, nach dem Mittelpunkt des Katholicismus; mit den dürftigsten Mitteln — dem Erlöse aus einem Crucifixe für Bethmann-Hollweg — trat er die Reise an. Seit den vierziger Jahren finden wir ihn in Rom, nachdem er einige Zeit in den Marmorbrüchen von Carrara (daher er sich später gute Marmorblöcke zu verschaffen wusste) zugebracht hatte. Dort ist er heimisch geworden, so sehr er sich Anfangs durch bittere Armuth durchkämpfen musste, und, einen wiederholten kurzen Aufenthalt in der Heimat abgerechnet, bis auf den heutigen Tag geblieben. Nur von seiner kirchlichen Gesinnung bewegt, von anderen Einflüssen unberührt, folgte er in Rom in der Plastik derselben Richtung, welche Overbeck und dessen Nachfolger in der Malerei eingeschlagen haben.

Seitdem hat er sich mit einigen grösseren kirchlichen Arbeiten ausschliesslich beschäftigt. Ein Christus am Kreuze, 1842 vollendet, kam in den Besitz des Herzogs von Aremberg. Er modellirte dann eine grosse Pietà, die gegen seine früheren Werke einen entschiedenen Fortschritt bekundete; sie wurde für den Dom zu Münster angekauft und im Chore aufgestellt (sechs kleinere Nachbildungen derselben arbeitete A. für Privatleute). Darauf arbeitete er Jahre lang an einer Kolossalgruppe, welche die Kreuzabnahme darstellt, d. h. den Moment, da der abgenommene Leichnam zur Erde gelegt wird; Joseph von Arimathäa hält stehend den Körper Christi, Johannes seine Beine, während Maria sanft die Hände um sein Haupt legt und Magdalena knieend das Blut aus der Fusswunde aufsammelt (mit dem Monogramm und der Bezeichnung ROMA). Die Gruppe, aus einem einzigen Marmorblock gehauen, war zugleich als Monument für den Erzbischof Clemens August von Cöln bestimmt und kam 1858 gleichfalls in den Dom von Münster. 1865 arbeitete A. an einem grossen Altarwerk, das unter Anderem eine Gruppe der Kreuzigung und die Anbetung des Jesuskindes enthält.

Jene Werke haben ihrer Zeit viel Lob und nicht minder herben Tadel erfahren. In der That ist ihnen eine würdige Einfachheit der Auffassung und Ernst der Empfindung nicht abzusprechen; allein im Verständniss der Form, in den Stellungen, in den Typen der Köpfe und dem Stil der Gewänder lassen sie von plastischer Seite viel zu wünschen übrig. Mit einer streng religiösen Anschauung wird der moderne Bildhauer noch weniger erreichen als der moderne Maler; denn er wird mehr oder minder ausser Acht lassen, was die Plastik unseres Jahrh. als ihr Vorbild erkannt hat: die antike Auffassung und Behandlung der Form.

Bildniss des Künstlers, gez. von F. Ahlborn für die Porträtsammlung Vogel's von Vogelstein.
Leben Wilh. Achtermann's (vom Assessor Zehe in Münster). 8. Münster 1859. (58 pag.)
s. Kunstblatt, Stuttgart 1838, 1842, 1844. — Kunstbl. herausgeg. von Fr. Eggers, 1853; 1858 p. 156.

O. Mündler u. J. Meyer.

Achterveldt. Jakob Achterveldt, sicher dieselbe Person mit Jan Ochterveldt. Siehe Ochterveldt.

Achtleitner. Simon Achtleitner, Dombaumeister in Wien, setzte nach Puchsbaum, der noch 1454 lebte, den Bau des Thurmes von S. Stephan fort. Tschischka, Kunst und Alterthum, p. 327, setzt ihn in die Jahre 1478—1481. Achleitner, wie der Meister an dieser Stelle und bei Perger, Dom zu S. Stephan p. 14 genannt wird, scheint unrichtig zu sein.

s. Tschischka, Gesch. der Stadt Wien p. 225.

Fr. W. Unger.

Achtschellinck. Luc oder Lucas Achtschellinck oder Achtschellinckx, Landschaftsmaler. Bryan ist der Urheber der Irrthümer hinsichtlich dieses Künstlers, dessen Lebenszeit man gewöhnlich zwischen die J. 1570 und 1631 gesetzt hat. Von den früheren Schriftstellern gibt keiner Auskunft über das Leben A.'s, mit Ausnahme von Cornelis de Bie, der ihn von Brüssel gebürtig, Schüler des Lod. de Vadder nennt und von ihm als von einem Zeitgenossen spricht.

Lucas Achtschellinck, Sohn von Jan A. und Anna van Onkel, ist in der That in Brüssel geb. und wurde daselbst in der Kirche zu den hh. Michael und Gudula den 16. Jan. 1626 getauft. Er verheirathete sich mit Anna Parys den 13. März 1674, wobei der Maler François du Chastel Zeuge der Trauung war, und wurde in Brüssel begraben den 12. Mai 1699.

Noch nicht 14 J. alt, wurde er als Schüler von Pieter Van der Borcht eingeschrieben, den 29. Okt. 1639; zur Meisterschaft wurde er erst 1657 zugelassen. Seine Studien dauerten also 18 Jahre; wahrscheinlich hat er während derselben einige Reisen in's Ausland gemacht. Denn sein nachgeborner Bruder, Pieter Achtschellinck, der gleichfalls Maler war und den 18. Sept. 1643 in die Werkstatt des Malers Philipp Van der Elst trat, wurde schon im Januar 1651 als Meister aufgenommen. Nach den Registern der Brüsseler Lukasgilde hatte unser Meister zu Schülern: Frans Volders, 1664; Pieter

Bedet, 1674; Simon Bijean, 1676; Pieter Hendrickx, 1681; Jakob van Hattem, 1683 und Theobald Michaux, 1686.

Als Achtschellinck mehrere Cartons für Brüsseler Tapezierer ausgeführt hatte, bewilligte ihm der Magistrat der Stadt, nach einem lange in Kraft gebliebenen Gebrauch, den 30. März 1689 Befreiung von der Biersteuer bis zu zwei Eimern jährlich.

A. ist ein Maler von namhaftem Verdienst; seine Bilder haben einen grossen Zug und einen kräftigen Vortrag, sein Kolorit ist klar und harmonisch. Seine Behandlungsweise ist sehr leicht und gewandt, bisweilen etwas dekorativ; seine Bilder, der niederländischen Natur entnommen, haben doch öfters einen idealen Zug, der an den Süden erinnert. Charakteristisch ist das intensive Grün seiner Vegetation. Er hat viel für Kirchen und Klöster gearbeitet; diese Bilder — oft von grösserem Umfang — sind mit Scenen aus dem Neuen Testamente oder aus der Heiligenlegende staffirt.

Nach Descamps und Mensaert, welche viele der gegen die Mitte des 18. Jahrh. in den Kirchen und Klöstern der österreichischen Niederlande befindlichen Gemälde beschrieben haben, waren Landschaften von Achtschellinck zu Brüssel in der Kirche zu den hh. Michael und Gudula und in Notre-Dame de la Chapelle; im Kloster Leliendael zu Mecheln; eine in der Kirche der h. Anna zu Brügge, staffirt mit einer h. Familie auf der Flucht von dem Brügger Maler L. de Deyster, eine andere in der Kirche »der Dünen« bei Ostende. In dem Katalog der Bilder, welche 1785 nach Aufhebung einer grossen Anzahl von Klöstern verkauft wurden, finden sich mehrere von A. erwähnt: drei Landschaften aus der Kirche der Annunciaten von Brüssel, drei andere aus dem Kloster Leliendael mit Scenen aus dem Leben des h. Norbert; zwei endlich aus dem Karthäuserkloster von Gent. Letztere wurden um 110 fl. verkauft, ein ansehnlicher Preis zu jener Zeit, da mehr als 22000 Bilder auf einmal versteigert wurden. In dem von N. Alexandre veröffentlichten Katalog der zu Brüssel von 1773 bis 1803 verkauften Gemälde sind noch 12 Landschaften von A. verzeichnet, welche aus Privatbesitz kamen; staffirt waren Landschaften von Bout, Michaux, Ganssens, Van Avont und Antonio (?). Letzterer hatte Venus und Adonis bei der Eberjagd dargestellt.

Von noch heute vorhandenen Gemälden des A. lässt sich nur eine kleine Anzahl aufweisen. In den Kirchen zu Brüssel sieht man noch einige von den Bildern, welche sich schon im 18. Jahrh. dort befanden; zwei sind in einem Saal des Rathhauses zu Brügge; das Museum daselbst besitzt deren drei, wovon das eine dasjenige aus der Abtei der Dünen ist und ein anderes, staffirt von G. Van Oost, aus dem Dominikanerkloster von Brügge stammt. Nach diesem Gemälde, sowie jenem andern von L. de Deyster staffirten, das Descamps anführt, zu schliessen, hätte sich der Brüsseler Meister ziemlich lange in Flandern aufgehalten, da einerseits G. Van Oost 1686 st. und andererseits de Deyster erst 1688 zur Meisterschaft zugelassen wurde.

In den Museen von Frankreich, Spanien, Italien, Schweden und Dänemark kommen keine unter Achtschellinck's Namen verzeichnete Gemälde vor. Die Dresdener Galerie besitzt zwei, auch durch ihren klaren Ton ansprechende Landschaften, niederländische Walddörfer, staffirt von Peter Bout. Dieselben sind schon in einem Katalog der Dresdener Sammlung von 1765 verzeichnet; aus diesem Katalog scheint auch Mariette das irrthümliche Todesdatum des Meisters, 1704, genommen zu haben. Ein Bild von kleinem Massstab findet sich im Berliner Museum; drei sind noch in der Galerie zu Pommersfelden, wovon das eine ebenfalls von Bout staffirt ist. Nach Waagen ist im Besitze des Dr. Caranda in Wien ein Bild, dessen Figuren von Gonzales Cocques gemalt sind, während die Landschaft von A. herrührt. Das gemeinsame Arbeiten mit einem so bedeutenden Figurenmaler spricht auch für die eigene Bedeutung Achtschellinck's.

s. Archiv des Etat civil zu Brüssel. — C. de Bie, Het Gulden Cabinet, p. 399. — Mensaert, le Peintre amateur et curieux. — Descamps, Voyage pittoresque, p. 57. 82. 130. 287. — Mariette, Abecedario. — H. W. James Weale, Bruges et ses environs, 1864. p. 21. — Waagen, Die Vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien, I. p. 340.

Alex. Pinchart.

Acier. Michel Victor Acier, Bildhauer, geb. zu Versailles 20. Jan. 1736, in Paris gebildet. Er hatte daselbst schon mehrere grosse Werke ausgeführt, darunter verschiedene Statuen für eine Kapelle in Burgund, als er, auf die Empfehlung des Kupferstechers Wille, 1764 an die Porzellan-Manufaktur nach Meissen berufen wurde. Dort modellirte er eine Anzahl von jenen Figuren und Gruppen aus Meissener Porzellan, die durch ihre Zierlichkeit, die Feinheit der Arbeit und ihren dekorativen Rokoko-Charakter noch heute um hohe Preise gesucht und beliebt sind. Besonders bemerkenswerth war ein Hochrelief des Meisters, das den Tod des Generals Schwerin darstellte. Acier kam nach 1780 als k. Modellmeister nach Dresden, wo er auch Modelle zu Monumenten machte, und † dort 1795.

s. J. S. Wille, Mémoires et Journal, publ. par G. Dupessis II. 264. — Meusel, T. Künstlerlex. 2. Aufl. Lemgo 1808. — Dussieux, Les Artistes Français à l'Etranger, Paris 1856, p. 91.

J. Meyer.

Ack. Hans Ack: so nennt Guicciardini und nach ihm Reiffenberg (de la Peinture sur Verre aux-Pays Bas, in den Nouveaux Mémoires de l'Académie de Bruxelles, 1832) fälschlich den Glasmaler Jan Haeck; s. diesen.

J. Meyer.

Acker. Malerfamilie von Ulm.

Von ihr sind seit den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrh. mehrere Mitglieder, so die Brüder Hans und Peter in den Jahren 1430—1460, Michael um 1446 urkundlich bezeugt.

Nur von Jakob Acker ist ein sicher beglaubigtes Werk vorhanden. Es sind dies die Gemälde auf den Seitenflügeln und auf der Predelle eines Altarschreins, der sich noch in der St. Leonhardskapelle auf dem Gottesacker zu Risstissen, Oberamts Ehingen, befindet und auf der Seitenwand folgende Inschrift trägt: »Jacob acker maler zv vlm hat diese dafel gemacht uf des hailligen Kreutz tag an herst. anno dmi MCCCCLXXXIII jar«. Auf den Flügeln männliche und weibliche Heilige; auf der Predella Christus mit den Jüngern, Köpfe von mitunter anmuthiger Schönheit von der Hand eines nicht unbedeutenden, wenn auch seinen grösseren Zeitgenossen, Bartholomäus Zeitblom und Hans Schühlein, nicht ebenbürtigen Meisters. Auf der Predella befindet sich auf dem Messer des h. Bartholomäus das Zeichen ♀, wahrscheinlich das Monogramm des Meisters. Möglich, bei der grossen Aehnlichkeit der Behandlung, dass auch der h. Veit und die h. Ursula in der Staatssammlung vaterländischer Alterthümer zu Stuttgart, welche gleichfalls aus einer oberschwäbischen Kirche herstammen, von ihm sind, und dass er auch an dem grossen, in die gleiche Zeit fallenden Altarwerke zu Blaubeuren mitgearbeitet hat, an welchem jedenfalls mehrere Hände unterschieden werden.

s. Verhandlungen des Vereins für Ulm u. Oberschwaben. 1844, p. 20.

C. D. Hassler.

Unter dem J. 1484 kommt auch ein Glasmaler, Namens Jakob Acker vor, welcher derselbe Künstler sein könnte.

J. Meyer.

Acker. Johannes Baptista van Acker, Miniaturmaler, geb. zu Brügge 1. Nov. 1794, gest. daselbst 15. Juni 1863, Sohn von Laurentius van Acker u. Johanna Aspeslagh, empfing den ersten Unterricht bei Ducq. Schon in der Heimat zu Ansehen gekommen, begab er sich (empfohlen an die Miniaturmaler Saint, Isabey und Augustin) 1834 nach Paris, wo er bald zu den bessern Künstlern seines Faches zählte. Er hat eine sehr grosse Anzahl von Miniaturbildnissen, über 300 in Paris und 1100 zu Brügge nach seiner Rückkehr, gemalt. Er wurde dann an den Hof des Königs Leopold berufen und malte zu Brüssel mehrere gute Porträts der königl. Familie, auch des Königs selber. Nach einem darauf folgenden Aufenthalte in England kehrte er nach Brügge zurück, um dort zu bleiben. — Neben grosser Leichtigkeit zeichnete er sich durch sein wahres und leuchtendes Kolorit aus.

s. Oct. Delepierre, Galérie d'artistes Brugeois. Bruges 1840. p. 159.
Notizen von W. H. James Weale.

J. Meyer.

Ackermann. Joh. Adam Ackermann, Landschaftsmaler zu Frankfurt a. M., hatte in Mainz, wo er 1780 geboren, den ersten Unterricht empfangen. Schon früh war er nach Paris gegangen, um sich auf Anrathen seines Mäcens, des Kurfürsten-Erzkanzlers von Dalberg, unter David's Leitung der Geschichtsmalerei zu widmen, aber sehr bald in die Heimath und zu der ihm liebgewordenen Landschaft zurückgekehrt. Anfangs lebte er in der Nähe seines Beschützers zu Aschaffenburg, seit 1804 aber in Frankfurt. Ein zweimaliger längerer Aufenthalt in Rom förderte seine Ausbildung. Ackermann bekundete in seinen Arbeiten richtiges Gefühl für die landschaftliche Natur und guten Geschmack, womit jedoch die technische Ausführung nicht immer gleichen Schritt hielt. Am meisten Anerkennung fanden seine mit besonderer Vorliebe behandelten Winterlandschaften. Seine Motive schöpfte er in der nächsten Umgebung, im Taunus, Spessart und Odenwalde. In der Galerie zu Darmstadt sieht man von ihm Auerbach an der Bergstrasse und eine Ansicht der Gegend von Borghetto. Von dem höchst interessanten im J. 1813 zum Abbruch gekommenen mittelalterlichen Kaufhause zu Mainz hat er eine gute Aquarellzeichnung, in gleicher Weise verschiedene innere Kirchenansichten und Klosterhallen geliefert. Ackermann † 1853 in Frankfurt a. M.

Sein jüngerer Bruder Georg Friedrich, geb. zu Mainz 1787, † zu Frankfurt a. M. 1843, hat sich gleichfalls, jedoch mit geringerem Erfolge, dem landschaftlichen Fache gewidmet. Seine Versuche im Radiren beschränken sich auf Nachbildungen von Thiergruppen nach Huet, Pferden nach Dirk Stoop und Aehnliches; ausserdem von ihm:

Landschaft mit zwei Mädchen. 4. Sehr selten.

Ph. F. Gwinner.

Ackersloot, falsche Lesart für Akersloot s. diesen.

Acland. Hugh Dycke Acland, Zeichner und Landschaftsmaler von London, bereiste um 1828 den Kontinent, insbesondere die Schweiz.

Nach seinen Zeichnungen gestochen:

Illustrations of the Vaudois, in a series of views: engraved by Edw. Finden, from drawings by H. D. Acland Esq. Accompanied with descriptions. London 1831. gr. 8.

J. Meyer.

Acon. John Acon, Kupferstecher in London. Stahlstiche von ihm:

W. Tombleson's Views of the Rhine. Edited by W. G. Fearnside, 2 Vols. London 1832. Roy. 8.
Tombleson's Views of the Thames. London. Roy. 8.

J. Meyer.

Acosta. Don Cayetano Acosta, Bildhauer,

geb. in Portugal 1710, kam mit dürftigen Kenntnissen nach Sevilla, und schloss sich hier dem manierirten Barockstile des Pedro Cornejo und Geronimo Barbás an. Caveda zählt ihn zu den zügellosesten Anhängern des besonders durch Donoso verbreiteten Geschmacks. Acosta lieferte unzählige Arbeiten für das ganze Erzbisthum, und seine Thätigkeit wurde um so verderblicher, als er von den alten einfachen Altar-Tabernakeln viel zerstörte, um seine Werke an die Stelle zu setzen. In der Salvatorkirche zu Sevilla, einem einfachen Bau, der schon 1669 im schlechtesten Stil des Churriguero umgestaltet war, verbaute er den Eingang zu der Kapelle del Sagrario durch ein monströses Portal, und drängte 1770 (nicht 1670, wie Caveda irrig annimmt) den Chor durch ein neues Altar-Tabernakel mit einer Verklärung Christi aus abscheulichen kolossalen Figuren in die Mitte der Kirche. Die barmherzigen Brüder vom Barfüsser-Orden verloren durch ihn drei treffliche Statuen des Montañes, die er durch Arbeiten seiner entarteten Phantasie ersetzte. Zuletzt mussten sogar die Werke des Alonso Cano den seinigen weichen, da sie für zu einfach, und die Arbeiten des Acosta für zierlicher gehalten wurden. † in Sevilla 1780. A. vererbte seine masslose Manier auf seinen Sohn, seinen Neffen und seine Schüler.

s. Cean Bermudez, Dicc. — Llaguno y Amirola, Not. IV. 70. — Ford, Handb. p. 198. — Caveda, Baukunst in Sp. p. 271.

Fr. W. Unger.

Acqua. Pietro dell' Acqua, Baumeister in Mailand und als Ingenieur beim Dombau angestellt, wurde 1399 und 1402 bei den Verhandlungen zugezogen, welche durch die Ausstellungen des Joh. Mignothus (s. d.) veranlasst waren. Seine Berichte liess er von Andern unterschreiben, da er selbst nicht schreiben konnte.

s. Franchetti, Duomo di Mil. p. 141. — Nava p. 83. 133.

Fr. W. Unger.

Acqua. Cristoforo dall' Acqua, Zeichner und Kupferstecher, geb. zu Vicenza 1734, † daselbst 1787. Er hinterliess eine bedeutende Anzahl von Blättern, welche theils gestochen, theils radirt sind. Auf einigen Blättern nennt sich der Künstler ab Aqua. Ein schnell fertiges Talent, mit malerischem Geschick, aber ohne Tiefe. Dass er nichts nach klassischen Meistern gestochen, hat jedenfalls das Meiste zu seiner Vergessenheit beigetragen. Historien-, Genrebilder, Landschaften und Architekturen stach er in gleicher Weise.

Von ihm gestochen:

1) Bll. nach Giac. Ciesa zu: Poesie italiane sopra l'ultima guerra consecrate alla M. di Federico il grande Rè di Prussia da Giul. Ferrari. Vicenza 1764. 4. Darin die Bildnisse Friedrich's d. Gr. und des Dichters G. Ferrari.

2) Bll. nach eigener Zeichnung und der des Giu. Gobbis zu den Werken des Metastasio, Venezia, 1781—1783. 16 Thle. 8.

3—9) Sei disegni, che rappresentano un cortile reggio, delizie reali, piazza reale, regia e porto reali, fatti per Carlo VI. Imp. et intagliati in rame da Cristoforo dell' Acqua. Nach Gio. Maria Galli-Bibiena. 1766/68. gr. qu. Fol.

10) Antonio Pasqualini. Nach Andrea Sacchi. gr. Fol.

11) L. Joannon de S. Laurent. Nach G. Bongiovanni.

12) Fr. Pisauri. Nach P. Bini.

13) Giulio Romano, Brustb. S. G. Bottani del. gr. 8.

14) Graf F. v. Nogarola, 18. Jahrh. V. Grego Verona del. 8.

15) G. L. Graf v. Buffon. Drouais p. 8.

16) Baron von Ferrari, Oesterr. General. »Pagina judicium etc.« A. Pirani del. 8.

17) Hier. Tartarotti-Serbati, Dichter. C. L. Vannetti del. 1768. 8.

18) Geisselung Christi. Nach Guercino. gr. Fol. I. Vor der Schr. Schönes Bl.

19) Der blinde Belisar, um Almosen bittend, nach Salvator Rosa. Gegenseitige Kopie nach R. Strange. 1769. gr. Fol.

20) Cäsar verschmäht Pompeja und nimmt Calpurnia zum Weibe. Nach Pietro da Cortona. 1769. gr. Fol.

21) Romulus und Remus. Nach Pietro da Cortona. gr. Fol.

22) La morte di Cleopatra. Sie setzt die Schlange an die Brust. Nach Guido Reni. Kopie nach R. Strange. 1770. gr. Fol.

23) Venus von den Grazien geschmückt, nach Guido Reni. Kopie nach Strange. 1773. gr. Fol.

24) Apollo krönt das Verdienst und bestraft die Unwissenheit. Allegorie auf einen berühmten Musiker. Nach And. Sacchi. 1771. gr. Fol.

25—28) Die vier Elemente in mytholog. Scenen, Lud. de Boulogne pinxit. 1770—1774. qu. roy. Fol.

25) Venus lässt Waffen für Aeneas in der Werkstätte des Vulkan schmieden.

26) Juno befiehlt dem Aeolus, den Winden die Thore zu öffnen.

27) Ceres, Bacchus und Cybele bringen der Erde Gaben.

28) Der Triumph der Galathea auf dem Meere.

29—32) Die vier Elemente, in mytholog. Figuren. Nach William und Gavin Hamilton. Oval. Fol.

33—36) Vier historisch-allegorische und satyrische Darstellungen auf den Lauf der Welt. Felice Boscarati inv. Christ. ab Aqua Vicentino del. et sc. Nach Zeichnungen von Gius. Buffetti. Veron. 1772—1776. qu. roy. Fol. Besonders gute Bll.

33) Mundi Vetus, Recens hinc posterum universale Systema.

34) Asylum morale.

35) Satyra Vestalis.

36) Vita mundi et Oeconomica.

37—40) Italienische Karnevalsscenen auf Plätzen. Nach Tiepolo. 4 Bll. qu. Fol.

Nach Cipriani: Nr. 41—44.

41) L'Amor filiale. Oval. gr. qu. Fol.

42) L'Amor materno. Oval. gr. qu. Fol.

43) L'afflitta Madre. Oval. gr. qu. Fol.

44) Il Padre felice. Oval. gr. qu. Fol.

Nach Huel: Nr. 45—54.

45) Le petit Sabat. qu. Fol.
46) Les Boulles du Savon. qu. Fol.
47) Le Jeu du Cerf-volant. qu. Fol.
48) Le petit Château de Cartes. qu. Fol.
49) La Bouillie aux Chats. qu. Fol.
50) Le Jeu de Ballon. qu. Fol.
51) Il Fratello, che dà un regalo alla sua Sorella. Fol.
52) La Sorella, che dà la mancia al suo Fratello. Fol.
53) I Trampali. qu. Fol.
54) La Capra ben amata. Fol.
55—66) Zwölf Landschaften, bestehend aus Palästen von Palladio, Plätzen zu Vicenza und dem Teatro Olimpico. gr. qu. Fol.

Nach Joseph Vernet: Nr. 67—72.

67) Il Porto di S. Malò. gr. qu. Fol.
68) Il vecchio Porto di Tolone. gr. qu. Fol.
69) Il porto di Brest. gr. qu. Fol.
70) Il porto di Roccaforte. gr. qu. Fol.
71) Veduta del Porto di Dieppe. gr. qu. Fol.
72) Veduta del Porto di Marsiglia. qu. Fol.
73) Regio Porto Oriental. Franc. Aviani pinx. Ch. ab Aqua sc. 1777. gr. qu. Fol.
74) Ampia Villa Real. Nach Gioli. gr. qu. Fol.
75—77) Drei Ansichten der Kirche St. Anastasia in Verona:
  75) Spaccato della chiesa di St. Anastasia in Ver. Christ. dall' Acqua Vicentino del. et sc. kl. qu. Fol.
  76) Prospetto laterale della chiesa di St. Anast. Id. del et sc. kl. qu. Fol.
  77) Facciata dell' Altare maggiore della chiesa di St. Anast. Id. del et sc. kl. qu. Fol.
78) Sieben Bll. mit architektonischen Kompositionen, zum Theil Theaterdekorationen. Nach Ant. Gioli und Fil. Juvara. Christ. ab Aqua et Berardi incid. 1779. gr. qu. Fol. und Fol.
79—80) 2 Bll. in: Descrizione della magnifica e vaga Illuminazione fatta nel Teatro Olimpico di Vicenza (17. Juni 1761) — per la publica Festa celebratase nel medesimo terminando gloriosamente il Regimento di Capitanio — Andrea Renier. In Vicenza per G. B. Vendramini Mosca. 4. 8 S. Text, 2 Kupf. C. dall' Acqua sc.

s. Heineken, Dict. I, 416. — Füssli, Künstlerlexikon II, 3 und 410. — Gandellini e de Angelis, Not. degli Intagliatori etc. V, 8.

W. Schmidt.

Giuseppe dall' Acqua (Joseph ab Aqua, Giuseppe Dallacqua), Kupferstecher, Sohn Cristoforo's, geb. zu Vicenza, arbeitete gegen Ende des 18. Jahrh. besonders im Landschaftsfache. Die französischen Landschaftsstecher haben einen grossen Einfluss auf ihn ausgeübt, doch ist er minder fein, als die bessern derselben.

Nach Cipriani gestochen: Nr. 1—3.

1) Rinaldo e Armida. Oval. qu. Fol.
2) Cupido che lega Aglaja. Oval. qu. Fol.
3) Angelica e Medoro. Oval. qu. Fol.

Nach Angelika Kauffmann: Nr. 4—12.

4) Cefalo e Procri. Oval. qu. Fol.
5—8) Die vier Jahreszeiten in alleg. Figuren. 4 Bll. 1786. gr. Fol. rund.
9) Die Nymphen dem Merkur opfernd. Oval. gr. Fol.
10) Die Nymphen dem Cupido opfernd. Oval. gr. Fol.
11) Eine Nymphe opfernd. Oval. gr. Fol.
12) L'Armonia. Oval. gr. Fol.

Nach A. Kauffmann und Lawrence, mit Testolini gestochen: Nr. 13—18.

13) Palemone e Lavinia. Oval. Fol.
14) Rosalinda e Celia. Oval. Fol.
15) Damon e Musidora. Oval. Fol.
16) Damon e Delia. Oval. Fol.
17) Lubin e Rosalia. Oval. Fol.
18) Celadon e Amalia. Oval. Fol.

Nach J. H. Benwel: Nr. 19, 20.

19) La Vendetta di Cupido. Oval. Fol.
20) Cupido disarmato. Oval. Fol.

Nach G. R. Ryley: Nr. 21—24.

21) L'ultimo incontro fra Carlotta e Werter. Oval. Fol.
22) Visita alle Donne delle tiglie. Oval. Fol.
23) Figlia scoperta ne' suoi amori. Oval. Fol.
24) Amante disperato chestà per uccidersi. Oval. Fol.

Nach S. Shelley: Nr. 25—28.

25) Roger and Jenny. Fol.
26) Peggy and Patie. Fol.
27) Peggy and Jenny. Fol.
28) Patie and Peggy. Fol.

Nach J. Vernet: Nr. 29—46.

29) Der Früchteverkäufer. Oval. qu. Fol.
30) Die Schiffer in Ruhe. qu. Fol.
31) Die Fischerin nach dem Fischfang. qu. Fol.
32) Die Fischer frühstückend. qu. Fol.
33) Die Fischerinnen in Ruhe. Oval. qu. Fol.
34) Der Fischer mit der Angel. Oval. qu. Fol.
35) Die umgestürzte Barke. Oval. qu. Fol.
36) Die badenden Frauen. Oval. qu. Fol.
37) Veduta del Porto di Tolon. gr. qu. Fol.
38) Vue du Port de Marseille. qu. Fol.
39—42) Rheinansichten. 4 Bll. Nach Vernet und P. C. Brinckmann. 1778. gr. qu. 4. I. Vor der Dedik. an Repetta.
43—46) Veduta dei contorni di Bajona. 4 Bll. gr. qu. Fol.

Nach J. Pillement: Nr. 47—54.

47—50) Die vier Jahreszeiten, Figurengruppen in Landschaften. qu. Fol.
51—54) Vier Landschaften. Oval. qu. Fol.
55—58) Veduta dei contorni di Frascati. 4 Bll. Oval. qu. Fol. (Bei Gandellini kein Malername angegeben.)

Nach Perelle: Nr. 59—62.

59) Il Golfo di S. Eufemia. 4.
60) Il Golfo di Cagliari. 4.
61) Il Golfo di Rapalo. 4.
62) Il Golfo di Policastro. 4.
63—74) Zwölf Ansichten von verschiedenen Landschaften. Inventate e disegnate dall' Aberli. qu. 4.
75—78) Vier Bll. Bauern in Landschaften. Nach D. Teniers. Oval. qu. Fol. Schwarzkunst.

s. Zani, Enciclopedia I. 302. — Gandellini e de Angelis, Not. degli Intagliatori etc. V. 10.

W. Schmidt.

Acqua. Giovanni Battista dell' Acqua, Architekturmaler, geb. zu Mailand 1790, † 1845. Er war Schüler des seiner Zeit sehr angesehenen G. Migliara und hatte in den dreissiger Jahren namentlich mit seinen architektonischen Inté-

rieurs Erfolg. Er malte auch Landschaften mit Architektur. Seine Bilder haben immer viel Staffage, doch erreicht er in der Lebendigkeit der Figuren lange nicht seinen Meister. In der Färbung hat er eine gewisse Buntheit und Härte. Am meisten Beifall fanden seine Mondscheinlandschaften.

J. Meyer.

Acqua. César (Félix-Georges) Dell' Acqua (nicht dell' Acqua), Maler (historisches Genre und Porträt), geb. zu Pirano unweit Triest am 22. Juli 1821. Nach dem frühen Tode des Vaters verbrachte er mit der Familie seine Jugend zu Triest; dort trat er auch, zum Kaufmann bestimmt, in ein Handlungshaus ein. Doch verrieth sich bald seine Anlage; die Zeichnungen, welche er in seinen Mussestunden machte, bewogen den Bildhauer Pietro Zandomeneghi, sich für das junge Talent zu verwenden und ihm vom Gemeinderath der Stadt die Mittel zum Studium an der Akademie zu Venedig zu erwirken (seit 1842). Dort bildete sich Dell' Acqua zum Maler aus. Eines seiner ersten Bilder, das bemerkt wurde und in den Besitz des Erzherzogs Johann von Oesterreich kam, war das Zusammentreffen Cimabue's mit dem jungen Giotto (1847).

Bald darauf begab sich der Künstler zu seiner weiteren Ausbildung nach Paris, und da dort im J. 1848 seines Bleibens nicht war, nach Brüssel, wo sein Bruder Eugène sich angesiedelt hatte. Hier lernte er Gallait kennen, nachdem ihn schon in Venedig ein Werk desselben, das Bildniss des Malers Giglio, zu jenem Meister hingezogen. Gallait ist dann auch auf den jungen Maler, der sein Schüler wurde, von bestimmendem Einfluss gewesen; neben der Einwirkung der venetianischen Schule ist in seinen Bildern namentlich die Weise Gallait's bemerkbar.

In den ersten Jahren seines Brüsseler Aufenthaltes brachte Dell' Acqua zur Ausstellung: die letzten Augenblicke des Niccolò Macchiavelli, Provenzano Silvani, das Lösegeld eines Freundes auf dem Platze von Siena erbettelnd, Cromwell auf dem Schlachtfelde u. s. f. Bald darauf malte er zwei grössere Bilder für die griechisch-orientalische Kirche zu Triest, deren eines, Predigt des Johannes in der Wüste, solchen Beifall fand, dass ihn die Stadt zu ihrem Bürger ernannte (1851). Das andere, Jesus ruft die kleinen Kinder zu sich, fand sich auf der Brüsseler Ausstellung von 1854. Die Anerkennung führte zu neuen Aufträgen und so entstanden eine neue Anzahl von Sittenbildern, insbesondere aus der Geschichte seines Vaterlandes. Darunter: Die Brüder Degli Uberti bei der Schlacht von Monte Aperto (1851); Maria Stuart, vom Volke verhöhnt zu Edinburgh (1854); Ferruccio bei der Vertheidigung von Volterra (1854); Erklärung Triest's zum Freihafen und Ugon da Duino mit der Regierung von Triest betraut (1855).

In den folgenden Jahren — nach einer Reise in Italien und seiner Verheiratung — errang der Künstler seine grössten Erfolge. Insbesondere wieder mit historischen Sittenbildern, die er von 1857—1868 in Antwerpen, Brüssel, Gent, Rotterdam, Lüttich und Paris ausstellte. Dell' Acqua weiss immer anziehende oder interessante Situationen aus Nebenvorgängen der Geschichte zu wählen, seine Figuren gut zu charakterisiren und durch die malerische Behandlung des Kostüms eine ansprechende Wirkung zu erzielen. Von jenen Werken heben wir hervor: Aufnahme der Mailänder nach Zerstörung der Stadt durch die Einwohner von Brescia im J. 1162 (1857); Beichte Ludwig's XI. (1858); Cornelia, Mutter der Gracchen mit ihren Kindern; Tintoretto und seine Tochter; die letzten Augenblicke des Dogen Marino Faliero; Anna Erizzo, die Liebe Mahomets zurückweisend; Erasmus trifft bei Bologna auf Studenten, welche seine Werke lesen; Jugend Spinoza's (im Museum von Spa); Dante zu Verona von Cane della Scala empfangen; Ausfall der Mailänder gegen Barbarossa (1863). Die meisten dieser Bilder sind in Belgien geblieben, zwei davon nach London gekommen.

Auch in Aquarellen hat sich Dell' Acqua hervorgethan (eine grosse Anzahl derselben im Besitze der Gräfin Duval de Beaulieu zu Brüssel); in dieser Gattung hat er ausser geschichtlichen Vorgängen auch Stoffe aus dem täglichen Leben der Gegenwart behandelt. Zwei dieser Darstellungen (s. unten) sind durch die Lithochromie — die damit ihre ersten Versuche in Belgien machte — verbreitet worden.

Eine Reihe von grösseren Werken führte der Künstler in den J. 1858—1866 in einem Saale des Palastes Miramar für den verst. Kaiser Maximilian aus. Die Darstellungen beziehen sich auf die Geschichte des Ortes: Die Kelten als die ersten Bewohner der Felsen von Miramar; Ein römisches Fest; Kaiser Leopold I. besucht das Kloster von Grignano; Erzherzog Maximilian von Oesterreich empfängt die Deputation, welche ihm die Krone von Mexiko anbietet; Abfahrt des kaiserlichen Paares von Miramar; Ankunft der Kaiserin Elisabeth von Oesterreich in Miramar bei ihrer Rückkehr von Madeira. Ausserdem eine allegorische Darstellung an der Decke des Saales: der Erzherzog mit dem Gedanken beschäftigt auf dem Vorgebirge Grignano Miramar zu erbauen.

Ausser dieser reichen Anzahl verschiedenartiger Werke hat Dell' Acqua viele Bildnisse sowie weibliche Halbfiguren in den malerischen Trachten des Orients und der slavischen Stämme an den Ufern des adriatischen Meeres gemalt; anmuthige Frauengestalten, an deren Darstellung der Künstler namentlich neuerdings Gefallen findet.



Nebenstehendes Zeichen findet sich auf Aquarellen u. Zeichnungen d. Meist.

Nach ihm lithographirt:

1) Misère et Compassion (Ein blinder Geiger erhält von einem vorübergehenden Musiker Almosen). Nach César dell'Acqua gez. von Tony Voncken. Chromolith. von Simonan u. Toovey. Fol. Brüssel 1859. B. van der Kolk.
2) Misère et Arrogance (Bettlerfamilie von einem herrschaftlichen Diener abgewiessen), gez. von dems. Chromolith. von dems. Fol. Ebd. 1859.
3) Zeichnungen, lith. von Linassi in: Ferdinand I. und Maria Carolina im Küstenlande (d. 5—16. Sept. 1844).

s. Mente e Cuore, Triest 16. Mai 1869.

Alex. Pinchart.

Acquarelli. Acquarelli, seiner Zeit namhafter Ornamentist und Prospektmaler des 17. Jahrh. Von ihm rührte ein Theil der dekorativen Ausstattung in S. Paolo Maggiore zu Neapel her. Mit Scoppa malte er Theaterdekorationen und Ornamente in Palästen.

s. B. de Dominici, Vite dei pittori etc. napolitani. Nap. 1840—46. II. 402. — Pompeo Sarnelli, Guida de' Forestieri nella città di Napoli. Napoli 1708. p. 62.

J. Meyer.

Acquaroni. Giuseppe Acquaroni, geb. zu Rom 1780, Zeichner und Kupferstecher von Architekturen. Er hat auch zu Werken über antike römische Bauten und römische Basiliken Stiche geliefert:

1) Vestigie di Roma antica. Pianta delle Antiquità di Roma, sec. le osserv. di Ant. de Romanis e di Ant. Nibby. Roma 1817. Plan der Ueberreste des alten Rom's, dem Papst Pius VII. gewidmet. G. Acquaroni dis. e inc. gr. qu. Fol.
2) Das antike Forum Romanum mit dem Jupitertempel und anderen Umgebungen. Nach Cockerell. Parboni et Acquaroni incis. kl. qu. Fol.
3) 5 Bll. in: Roma Antica di Famiano Nardini. Ediz. quarta di Ant. Nibby. Roma 1818—1820. 4 Tom. 8.
4) Le quattro principali Basiliche di Roma, descritte per cura di Agostino Valentini. Roma 1832—1854. Tom. I—III. (Lief. 1—60). gr. Fol.

Tom. I. La patriarcale Basilica Lateranense. 1832. Mit 139 Tafeln.
„ II. Basilica Liberiana, oggi di S. Maria maggiore. Mit 103 Tafeln.
„ III. La patriarcale Basilica Vaticana. 1845—55. Mit 231 Tafeln.

Ein Tom. IV. soll die Basilica Lorenzana enthalten, indessen ist die Zeit seines Erscheinens noch unbestimmt.

W. Engelmann.

Acquistabene. Acquistabene, Maler in Brescia 1295.

s. Zamboni, Mem. int. a pubbl. fabbriche di Brescia, p. 103, nota 41.

Fr. W. Unger.

Acquisti. Luigi Acquisti, Bildhauer, geb. 1745 zu Forli, † 1823 zu Bologna; zählte zu den namhafteren Meistern der neueren mailändischen Schule. In Palästen und Kirchen Bologna's finden sich von ihm Reliefs, Marmorbilder und Grabmäler. Auch in Rom arbeitete er längere Zeit, insbesondere Statuen der Venus, wobei er sich gewöhnlich an das Vorbild der mediceischen hielt. Vom J. 1805 ist eine Gruppe, Mars von Venus besänftigt, die der Graf Sommariva für seine Villa am Comer See erwarb. 1806 begab sich Acquisti nach Mailand, wo er später für den Arco della Pace zwei Statuen, die Geschichte und die Poesie, und zwei Basreliefs, den Einzug des Kaisers Franz I. in Wien und den Kongress in Prag, ausführte. Dem Künstler, dem sich Geschicklichkeit nicht absprechen lässt, fehlt es indessen an Eigenthümlichkeit und Erfindungsgabe, überdies seinen Köpfen an Ausdruck.



O. Mündler u. J. Meyer.

Acragas s. Akragas.

Acto. Acto di Piero Braccini von Pistoja, Goldschmid, arbeitete 1394 und in den folgenden Jahren für die dortige Kathedrale an dem silbernen Altaraufsatze in Gemeinschaft mit Nofri di Buto (s. diesen).

s. Ciampi, Notizie inedite p. 137.

Fr. W. Unger.

Acton. Richard Acton. Von ihm die Zeichnungen zu:

Souvenirs de l'ancienne Ville de Stabies, aujourd'hui Castellamare, par Rich. Acton. Avec 20 Pl. chromolithogr. d'après les Dessins de R. Acton et lith. par Richter. Naples 1857, 58. gr. 4.

W. Engelmann.

Acuriola. Francisco Acuriola in Antequera war ein Baumeister, der sich in Andalusien mit vielen gut ausgeführten Bauten einen Namen machte und 1585 in Antequera ein schönes Stadtthor baute. Der Stadtrath liess alle römischen Inschriften, Altäre, Statuen und andere Alterthümer des alten Antikaria und der Umgegend sammeln und in einer Wand desselben einmauern, ein Unternehmen, das in mehreren lateinischen Gedichten gepriesen wurde.

s. Llaguno y Amirola, Not. III, 53.

Fr. W. Unger.

Acutus. Acutus. Die Kanzel in S. Angelo zu Pianella bei Chieti in Unteritalien, ein Werk des 12. oder 13. Jahrh., hat auf einem vorspringenden Kragstein die Inschrift: Magister Acutus fecit hoc opus. Vielleicht ist aber acutus nur eine Bezeichnung des scharfsinnigen Meisters, dessen Name dann gar nicht genannt wäre.

s. Schulz, Denkm. in Unterit. II. 22.

Fr. W. Unger.

Adalbert. Adalbert, Mönch in Benediktbeuern, Miniatur-Maler unter Abt Gothelm um 1065.

s. Hefner im Oberbayr. Archiv III. 345.

Fr. W. Unger.

Adalbert. Adalbert, Mönch des Klosters Lorsch zur Zeit des Abts Folcnand (1144—1151), leitete den Neubau der Kirche, der dieselbe beträchtlich vergrösserte.

s. Codex Laurish. diplom. I, 252.

Fr. W. Unger.

Adalbert. Adalbert II., Erzbischof von Magdeburg, welcher während seiner Studienzeit zu Paris mit den Formen französischer Kathedralen bekannt geworden war, gründete 1208 den Chor des Doms zu Magdeburg. Hier ist das Polygon des Chorschlusses von einem Umgange umgeben und dieser wiederum von einem Kapellenkranze, genau wie fast bei allen grossen französischen Kathedralen; eine Anordnung, die später am Kölner Dome in grossartiger Weise ausgeführt und noch später bei einigen andern Kirchen in Deutschland angewendet, hier indess im Allgemeinen nie recht heimisch geworden ist. Ihre frühzeitige Anwendung bei dem Dome zu Magdeburg lässt sich daher nur als Folge einer direkten Uebertragung aus Frankreich ansehen, der Mangel leichten Emporstrebens in den Massen, so wie die abweichende Bildung des Details und des Ornaments (in spätromanischer Weise) aber dadurch erklären, dass die Ausführung durch deutsche Meister geschah. Unter diesen Verhältnissen liegt die Annahme nahe, dass Adalbert II. die Einführung jener Grundrissform gothischer Choranlagen bei seinem Dome am Elbufer vermittelt und daher auch an der Anordnung des ganzen Bauplanes lebhaften Antheil genommen haben mag.

s. v. Quast und Otte, Zeitschrift für christliche Archäologie. I. 220.

Mithoff.

Adalpert. Adalpert, Mönch von St. Emmeram in Regensburg. s. Aripo.

Adalricus. Adalricus, Geistlicher und Glockengiesser zu Freising, den sich Gozbert, seit 982 Abt von Tegernsee, vom Bischof Godescalch erbat, da seit drei Jahren Form und Metall zu der Glocke bereit lagen.

s. Meichelbeck, Hist. Frising. I. 471, n. 2.

Fr. W. Unger.

Adam. Adam von Arogno in der Diöces Como, begann 1212 den Bau der Kathedrale von Trient, der von seinen Söhnen und Enkeln (aplatici für aviatici, s. Du Cange, gloss. med. et inf. latinit. s. v. ablatici) fortgesetzt wurde. Grabschrift ohne Datum bei Bonelli, monum. eccl. Trident. III, 2. p. 50. Der elegante romanische Bau unterscheidet sich von den italienischen und namentlich lombardischen Bauten durch die Thurmfaçade und ungewöhnlich hohe Seitenschiffe. Auch hat er schon Anklänge an den gothischen Stil in den birnenförmigen Gewölbrippen und einigen Radfenstern.

s. Mittelalterl. Kunstdenkm. des österr. Kaiserst. II. 152. — Kugler, Bauk. I. 152—185. — Schnaase, Kunstgesch. VII. 121. — M. A. Ricci, Arch. in It. I, 447.

Fr. W. Unger.

Adam. Joannes Adam, ein französischer Glockengiesser aus der Diöces von Tours, übernahm 1416 den Guss der Glocke für die Kathedrale von Lerida in Catalonien und vollendete denselben im April 1418. Er war »de burgo Sanctae Mariae« (doch giebt es in der Diöces mehrere Orte dieses Namens).

s. Villanueva, Viage liter. XVI, 89.

Fr. W. Unger.

Adam. Adam, Steinmetz in Köln, unter dem Baumeister Gerhard de Goch von Lohmar beim Dombau beschäftigt, wurde 1487 nach Xanten berufen, um wegen Errichtung der Pfeiler an der Kirche St. Victor sein Gutachten abzugeben. Für den Kölner Dom scheint er namentlich Säulen und Kapitelle ausgeführt zu haben. Siehe auch Gerhard von Lohmar.

s. H. C. Scholten, Auszüge aus den Baurechnungen der St. Victorskirche. Berlin 1852.

J. Meyer.

Adam. Adam von Frankfurt, Name für Adam Elzheimer.

Adam. Adam, Maler in Krakau. In den von A. Grabowski untersuchten Rathsakten kommt 1499, 1506, 1519 und 1521 ein »Adam pictor« vor. Dann lebte auch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. ein Adam in Krakau. In seinem Testament von 1596 werden mehrere Werke genannt, worunter auch Altarbilder. Er malte Darstellungen aus dem Leben Jesu und Mariä, Madonnenbilder und Crucifixe.

s. Ed. Rastawiecki, Slownik malarzów polskich, II. 105, wo ein Verzeichniss ist.

W. Schmidt.

Adam. Hans Adam, Briefmaler, Formschneider und Verleger von Nürnberg, ist durch verschiedene Bll. bekannt, welche zwar keinen besonderen Kunstwerth haben, aber von Interesse sind. Adam war um 1553—1557 thätig. 1564 kommt er unter den Briefmalern in Nürnberger Acten vor, 1568 dagegen Els Adamin, Wittwe, um 1572 ein Endres Adam, vielleicht ein Sohn von ihm. Sein Tod soll in das J. 1567 fallen. Sein Zeichen: HA zu den Seiten der kleinen Figur des Adam (bei Nr. 5).

1) Brustbild des Herzogs Georg von Sachsen, im Pelzrock, mit dem goldenen Vliesse bekränzt Oben steht: Von Gottes genaden Georg Hertzog zu Sachsen, Landgraff in Düringen, Marckgraff in Meissen. Unten: Bey Hans Adam. kl. Fol.
2) Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, originalseitige Kopie nach A. Dürer's Bl. von 1516, aber ohne Jahrzahl und mit beigefügter Bordüre. Oben steht: Cum sceleratis reputatus est —, und unten: Er ist den Uebelthatern gleich gerechnet —. Im Rande: Gedruckt zu Nürnberg durch Hans Adam. Fol.
3) Alter Mann mit einem Mädchen, welches nach dem Geldsack greift. Unten ein deutsches Gedicht und die Adresse: Getruckt bey Hans Adam in Nürnberg. gr. Fol.
4) Alte Frau mit einem Jüngling, welcher in den Geldsack greift. Gegenstück zu 3.
5) Schlacht bei Sievershausen am 9. Juli 1553. Mit Ueberschrift: Contrafactur und kurtzer Bericht jüngster Schlacht bei Sibershausen r. s. w. Nach

vnderricht Etlicher personen, die von beden theiln darbey gewest, auffgerissen Vnd in diese stellung pracht, wie man ungeferlich zu Ross und fuss Inn den Schlachtordnungen Gegen einander gehalten gezogen Vnd darnach Angriffen hat. — Einen grossen Theil des aus drei Bogen bestehenden Holzschnittes nimmt die Landschaft ein. Auf der rechten Hälfte des zweiten Bogens und auf dem dritten der Angriff. Den Ortschaften sind Namen beigefügt; ausserdem verweisen Buchstaben auf die Beschreibung. Letztere nimmt sechs Kolumnen ein. In der Mitte derselben ein Schild, worin Adam mit dem Apfel; zu den beiden Seiten die Buchstaben H A. Am Schlusse der sechsten Kolumne: gedruckt zu Nürnberg durch Hans Adam. qu. Fol.

In der Beschreibung bei Meusel, Heller und Brulliot finden sich Irrthümer.

6) Warhaffte Zeitungen — am Himmel zu Nürnberg gesehen 1554. Fol.

7) Ein Elephant nach der Zeichnung von Melchior Lorch. Dieses Bl. hat die Adresse des Hans Adam; es kommen aber auch die Buchstaben M. S. vor. Fol.

s. Heller, Handbuch 2. — Nagler, Monogrammisten III. 599 u. IV. 2163. — Meusel, neue Miscellen, 12. St. p. 484. — Naumann's Archiv. IX. 157. — J. Baader in Zahn's Jahrbücher f. Kunstwissensch. I. 230.

W. Schmidt.

Philipp Adam, Landschaftsmaler und Radirer von Neumarkt an der Etsch, dessen Thätigkeit in die zweite Hälfte des 17. Jahrh. fällt. Er hielt sich lange Zeit zu Rom und sonst in Italien auf. Seine Bll., die zu den Seltenheiten gehören, sind mit Punkten beendigt, und ganz roh ausgeführt. Noch schlechter ist die Staffage, wovon bei der Folge 1—6 die vornsitzenden Figuren in der Weise Claud. Mellan's ohne Querstrich behandelt sind. Seine Radirmanier ist der Perelle's verwandt. Auf seinen Bll. nebenstehendes Monogramm (wobei P mit A verbunden) nebst dem Zusatz inu. et fe.

1—6) Ansichten von Städten an Wasser und Seehäfen. J. de Ram Excudit. 6 Bll. Unten am Rand nummerirt. qu. 8.

Es gibt Abdrücke ohne Adr. u. Nr.

7—12) Landschaften mit Hütten; im Vordergrunde jeden Blattes eine sitzende Figur. Covens et Mortier exc. qu. 8. Ohne Nummern.

Es gibt Abdrücke ohne Adr.

s. Ottley, Notices. — Tirolisches Künstlerlex., 1830. — Heineken, Dict. I. 41.

W. Schmidt.

Adam. Claude Adam, Bildhauer aus Lothringen, arbeitete um 1650 in Rom unter der Leitung des Lorenzo Bernini. Er hiess daselbst Monsu Adamo oder auch Claudio Francese. Von ihm ist die kolossale Marmorstatue des Ganges an dem grossen Brunnen auf dem Piazza Navona, nach dem Entwurfe Bernini's und in dessen Weise behandelt; der Ausdruck der Naturmacht ist auch hier absichtlich durch ein heftiges Pathos gesteigert. Die Ausführung zeigt eine gröbere Hand als die Bernini's, doch ist das Nackte, die Muskulatur mit einer gewissen Einfachheit behandelt. Von demselben Meister nach Titi eine Statue in der Kapelle der Gaetani in Sta. Pudenziana zu Rom und nach Dussieux (der ihn irrthümlich für den Vater von Lamb. Sig. und Nic. Seb. Adam hält) Reliefs in der Kapelle Corsini in S. Giovanni in Laterano daselbst. Ueber den Zusammenhang dieses Claude Adam mit der Bildhauerfamilie Adam aus Nancy haben wir keine Nachricht; es wäre möglich, dass sie von ihm abstammte.

s. Titi, Nuovo Studio di Pittura nelle Chiese di Roma p. 287. — Baldinucci, Not. de Prof. etc. Milano 1812. XIV. 64. — Dussieux, Artistes franç. à l'Etr. 1856. p. 343.

Notizen von Fr. W. Unger.

J. Meyer.

Adam. Die Adam, französische Bildhauerfamilie aus Nancy.

Jacob Sigisbert Adam, das Haupt dieser Familie, geb. zu Nancy den 28. Okt. 1670, Sohn von Lambert Adam und Anne Ferry Dauphin. Sein Lehrer war ein Künstler von Nancy, der dort in einem gewissen Ansehen stand, César Bagard. Einen Theil seiner Jugend, zwölf Jahre im Ganzen, brachte er in Metz zu; 1699 war er wieder in Nancy, wo er am 9. Juli Sébastienne Leléal heirathete, die daselbst 1736 starb. Aus dieser Ehe stammten drei Söhne, von denen unten die Rede sein wird. Als der älteste Sohn Lambert Sigisbert sich in Paris niedergelassen, soll daselbst der Vater während sechs Jahre mit ihm gewohnt haben; doch hatte er gewöhnlich seinen Aufenthalt in Nancy. Man zeigt noch daselbst das Haus (rue J. J. Rousseau oder des Dominicains No. 57), das er sich gegen 1718 gebaut und mit Bildwerken in dem heftig bewegten und anspruchsvoll dekorativen Geschmack jener Epoche ausgestattet hatte. Basreliefs, Medaillons mit allegorischen Figuren, Götter und Göttinnen auf den runden Fenstergiebeln liegend bilden die Hauptmotive der Ornamentation. Dies Haus, von nur zwei Fenstern in der Fronte, ist heute noch eines der reichsten und merkwürdigsten von Nancy; es gibt zugleich die beste Vorstellung von dem Talent des Künstlers. Derselbe fertigte ausserdem eine grosse Anzahl von damals geschätzten Arbeiten in Erz, Blei, Stein und namentlich in gebranntem Thon. Er arbeitete viel für den Herzog Leopold von Lothringen, an dessen Hof er als Bildhauer angestellt war. Einer der bewährtesten Kenner unter den Franzosen, Mariette, sagt von ihm in seinem Abecedario: »Da man zum Besten, was er gemacht hat, seine Furien und Parzen zählt, so ist anzunehmen, dass sein Talent ihn trieb, herbe und unschöne Gegenstände zu behandeln und dass er frühzeitig den Geschmack dafür seinen Kindern einflösste, was in ihre Manier eine abstossende Trockenheit gebracht hat.«

Jacob Sigisbert starb den 7. Mai 1747.

Er hatte zwei Brüder gehabt, von denen der Eine, Lambert, ebenfalls Bildhauer war. Auch seine drei Söhne waren Bildhauer, s. die f. Art.

Lithographie seines Hauses zu Nancy, gezeichnet v. Thorelle 1851, mit einer biograph. Notiz. s. Mariette, Abecedario dans les Arch. de l'art fr. 1851 ff. — A. Jal, Dictionnaire critique de biographie et d'histoire. Paris 1867. — Bibliothèque lorraine de dom Calmet, 1751. Fol. col. 8—21. — Notes à la suite de l'éloge de Callot par le père Husson. Bruxelles, 1776.

J. J. Guiffrey.

Lambert Sigisbert Adam, Bildhauer, ältester Sohn des Jacob Sigisbert, geb. zu Nancy den 10. Febr. 1700. Mit achtzehn Jahren kam er nach Metz und das folgende Jahr nach Paris, wo er Schüler der Akademie wurde. Nachdem er 1723 den grossen Skulpturpreis erhalten, ging er nach Rom, wo damals französische Bildhauer überhaupt viel beschäftigt wurden, und blieb dort zehn Jahre lang. Er fand im Kardinal Polignac einen Gönner, der ihm mehrere Restaurationen von Antiken übertrug, kam bald zu grossem Ansehen und galt mit Bouchardon für den besten Bildhauer in Rom, nur dass man den Letzteren seiner reicheren Kenntnisse wegen vorzog. Anders und weit ungünstiger lautet Mariette's (s. oben) Urtheil über ihn. »Dieser Künstler, so schreibt er, behandelt Alles, was er arbeitet, mit einem wilden und barbarischen Geschmack und wurde nur beachtet, weil man meinte, dass Keiner so den Marmor vertiefen und durchwühlen könne wie er. Er selber, um dies zu bethätigen, arbeitete derart, dass seine Werke, voller schroffer Vertiefungen und Löcher, eher Felsstücken, als irgend etwas Anderem gleich sehen.« Im Museum des Louvre (mod. Plastik No. 263) befindet sich von Adam das Bildwerk, das ihn zum Mitglied der Akadmie machte: Neptun von Tritonen umgeben und die Wogen beruhigend. Mit Recht hat man bemerkt, dass dieser Neptun das Meer eher aufzuwühlen als zu beruhigen scheine; seine Stellung ist gewaltsam, der Ausdruck von übertriebener Heftigkeit, die Arbeit des Meissels von einer gewissen Härte. Doch zeugen einige Partien von Kenntniss und gutem Studium, so insbesondere der Torso des Meergottes und ein ansprechender Tritonenkopf. Mitglied der Akademie wurde der Meister den 27. Mai 1737 und Professor derselben den 31. Jan. 1744. Ausserdem gehörte er der Akademie von S. Luca in Rom und der Clementina von Bologna an. Beweise genug, dass der Künstler zu Ruf gekommen und geschätzt war.

Während seines römischen Aufenthaltes wurde auch er zu den sechzehn Künstlern zugezogen, die im Auftrage des Papstes Clemens XII. Entwürfe für die Fontana Trevi zu fertigen hatten. Der seinige wurde für den besten erklärt; aber die Ränke der italienischen Bildhauer wussten die Ausführung zu verhindern. Ueberhaupt wurde seine Stellung in Rom schwierig und endlich um so unhaltbarer, als sein Gönner, der Kardinal Polignac, Rom verliess und nach Frankreich zurückkehrte. So machte denn auch er 1733 sich auf den Heimweg, als ihn der Herzog von Antin im Namen des Königs eingeladen, seinen Aufenthalt in Frankreich zu nehmen. Er fand dort reichliche Arbeit. Für den Herzog von Orleans führte er 1734 die Gruppe der Seine und Marne aus (über der grossen Cascade von St. Cloud) und für den Herzog von Antin einen Jäger (im Park von Grosbois). 1735 fiel ihm dann der Auftrag zu, die Fontaine des Neptun in Versailles auszuführen; es ist die Gruppe des Neptun und Amphitrite, wobei ihm sein Bruder Nicolas Sebastien geholfen zu haben scheint.

Zwei allegorische Bildwerke der Jagd und des Fischfangs (oder der Luft und des Wassers, jedesmal Gruppe von zwei Nymphen, wovon die erstere mit gefangenen Vögeln spielt, die andere mit Fischen beschäftigt ist und die eine der Nymphen einen Amor in ihrem Netze fängt,, welche Adam für das Schloss Choisi gearbeitet hatte, schenkte 1749 Ludwig XV. dem Könige von Preussen. Sie fanden ihren Platz im Garten von Sanssouci und bald so allgemeinen Beifall, dass der Künstler noch weitere Bestellungen vom preussischen Hofe erhielt. Doch fertigte Lambert Sigisbert nur die Modelle, die dann sein Bruder Gaspard, der nach Berlin berufen worden, ausführte. Das Bemerkenswertheste von diesen Arbeiten ist wol der ruhende Mars in Sanssouci, übrigens in der Hauptsache eine Kopie nach einer Antike in der Villa Ludovisi, welche wie es scheint Adam schon 1730 zu Rom gemacht hatte. 1750 stellte Adam eine Gruppe in gebranntem Thon im Louvre aus, die bezeichnend für ihn und die ganze Kunst jener Zeit ist: Frankreich als weibliche Figur sitzend und auf den Erdglobus gestützt, betrachtet mit verzücktem Ausdruck den König zu Pferde, der seinerseits zwei wilde Thiere an einem Bande hält. Ob diese fade Allegorie jemals in Erz oder Marmor ausgeführt worden, ist unbekannt. Eine der letzten Arbeiten des Künstlers ist endlich die kolossale Marmorstatue des hl. Hieronymus, ursprünglich für den Invalidendom bestimmt und jetzt in der Kapelle der Jungfrau zu St. Roch (in Paris), mit dem Namen und der Jahreszahl 1752 bezeichnet. Starb unverheirathet den 13. Mai 1759.

L. S. Adam arbeitete ganz in der entarteten Manier der Nachfolger Bernini's, der die Plastik seines und des nachfolgenden Zeitalters beherrscht hat. Er hat das gewaltsam bewegte, zopfisch Malerische, pathetisch Uebertriebene, das Anspruchsvolle und Hinaufgeschraubte der damaligen Bildhauerei im Uebermass, ohne jene Anmuth und jenen freien dekorativen Wurf, die bei aller Entartung manche Werke der Zopfzeit auszeichnen. A. wollte immer kühn und grossartig sein und wurde nur manierirt. Seine Behandlung ist trocken und gequält.

s. Mariette, Abecedario. — Jal, Dict. crit. — Eloge de Callot du p. Husson. — Bibliothèque lorraine de Dom Calmet. — Description des groupes, statues, qui forment la collection du roi de Prusse par Mathias Oesterreich. Berlin 1774. — Catalogue du Musée de Versailles. — Archives de l'art français, I. 117—180. — Vies des fameux sculpteurs par Dargenville, le fils. Paris 1787. — L. Dussieux, Artistes français à l'étranger. Paris 1856. p. 72. 349. — Seine in den Salons ausgestellten Werke bei Bellier de la Chav.

J. J. Guiffrey.

a) Von ihm gestochen:

1) Planches anatomiques, dessinées et gravées par Adam l'aîné etc. Description par les soins de F. M. Disdier. Paris 1773. 8 Tafeln in Rothstiftmanier, davon 6 von L. S. Adam. Fol.
2) Das Titelblatt zu dem unter b. verzeichneten Werke, mit allegorischen Figuren. Le Temps découvre les ruines du palais de Marius en 1729. L. S. Adam l'aîné de Nancy inv. et fecit 1754. kl. Fol.

b) Nach seiner Zeichnung gestochen:

Recueil de sculptures antiques grecques et romaines trouvées dans les ruines du palais de Néron, au Mont-Palatin etc. gravées d'après les dessins de L. S. Adam par de Fehrt. Nancy 1754. 62 pl. in Fol. 2. édit. 1755. — Nicht alle Stiche sind von de Fehrt; eine Anzahl sind von Le Mire, P. F. Tardieu, P. Surugue, le fils, G. Chevilet, A. Fonbonne, J. C. Francais, E. Fessard, J. Tardieu, J. Ph. Le Bas. Ein Vorbericht meldet, dass sämmtliche Bildwerke Eigenthum Adam's waren; den grössten Theil derselben, früher im Besitz des Kardinals Polignac, hatte A. von dessen Erben erworben. Offenbar waren mehrere Fälschungen darunter, neue Werke, die für antike ausgegeben wurden. Die drei letzten Blätter sind nach eigenen Werken Adam's:

a) Apollobüste, aus dem J. 1749. P. Surugue le fils Sculp.
b) l'Eau (Thetis) und l'Air (Boreas), Büsten. Ja. Ph. Le Bas Sculp.
c) le Feu (Pluton) und la Terre (Cybele), Büsten. Ja. Ph. Le Bas Sculp.

J. Meyer.

Nicolas Sébastien Adam, zweiter Sohn des Jacob Sigisbert, geb. zu Nancy den 22. März 1705. Er machte seine Studien in der Pariser Akademie und kam, nach Mariette's Bericht gleichfalls als Pensionär des Königs, nach Rom, als sein älterer Bruder schon dort war. Dort erhielt er einen Preis, der von der Akademie von S. Luca ausgesetzt war und gründete damit seinen Ruf. Von 1735 an half er dem Bruder bei seinen meisten Arbeiten in Paris sowol als in Versailles. Mariette, dessen Urtheil über die ganze Familie überhaupt von unnachsichtlicher Strenge ist, ist auch auf Nicolas nicht gut zu sprechen. »Als er nach Paris zurückkam, so schreibt er, machte man viel Lärm von seinem Können und man wollte ihn in die Akademie haben. Man merkte bald, dass es ihm an den Principien fehlte und dass er, um Sand in die Augen zu streuen, schwierige Werke unternahm.« Dieser Kritik entspricht das Werk, das ihm den Eintritt in die Akademie verschaffte; er vollendete es nur mit grosser Mühe, nachdem er Jahre lang darauf warten lassen und vergeblich verlangt hatte, dass man ihm erlaube, es in Erz auszuführen. Es stellt den an den Felsen gefesselten und vom Geier zerfleischten Prometheus dar (im Louvre, Galerie der modernen Plastik Nr. 288). Alles ist gewaltsam und übertrieben in dieser Figur; das Beiwerk, Felsen und Gewandung, drängt sich vor und erdrückt die Hauptgestalt; mit kleinlicher Sorgfalt ist der Adler ausgeführt. Endlich wurde Nicolas Sébastien den 26. Juni 1762 Mitglied der Akademie und Professor derselben den 30. Jan. 1768. Schon vorher war er zum Bildhauer des Königs ernannt worden und bezog als solcher einen jährlichen Gehalt, den nach seinem Tode Joseph Vernet erhielt. 1757 verheirathete er sich mit einer Goldschmiedstochter (Lenoir) aus seiner Vaterstadt. † 27. März 1778. Von seiner Witwe erhielt die Akademie sein Bildniss, gemalt von Etienne Aubry; dasselbe befindet sich jetzt in der Bildnisssammlung der Akademiker in der École de Beaux-Arts (Paris).

Sein Ansehen, ohne dasjenige seines älteren Bruders zu erreichen, war doch ziemlich bedeutend. Zu seinen Hauptwerken zählt man den Entwurf zu einem Grabdenkmal für den Kardinal Fleury, der indessen nicht ausgeführt worden. 1765 stellte er einen Polyphem aus, den Diderot geradezu abscheulich fand. Für eine seiner bemerkenswerthesten Arbeiten galt noch das Denkmal der Königin von Polen, Gemahlin des Stanislaus, vollendet 1749, ehemals in der Minoritenkirche von Bon Secours in Nancy aufgestellt. Unter Anderm sind noch von ihm die Sculpturen am Portal des Oratorium's in der Rue Saint-Honoré und der Fronton mit Kindern des Hôtel Bouret in der Rue Grange-Batelière vom J. 1753 (jetzt Administration der Oper in der Rue Drouot). Mit seinem älteren Bruder hatte er 1736 das Hôtel Soubise (jetzt Reichsarchiv) ausgestattet (4 Gruppen davon gest. s. Stiche No. 2). Das Beste, was er gemacht hat, so versichert Mariette, ist ein Basrelief für die Kapelle von Versailles; es stellt das Martyrthum der hl. Victoria dar und ist auf einem der Altäre aufgestellt. Alles in Allem genommen, blieb Nicolas Sébastien ein untergeordneter Künstler, der den Ruf seines älteren Bruders, dessen Manier er so viel wie möglich annahm, und seines Vaters wol zu benutzen wusste.

s. Literatur wie oben; s. noch: Lionnois, Histoire de Nancy, 1805. — A. Digot, l'Histoire de Lorraine. — Lettre sur les quatre modèles exposés au Salon (de 1743) pour le Mausolée de S. E. le cardinal de Fleury (par Pesselier), 10 p. in 4. — s. noch: Revue universelle des Arts, 1863. XVIII. 215 (Art. von Jules Cou-

sin). Seine in den Salons ausgestellten Werke bei Bellier de la Chav.

J. J. Guiffrey.

Nach ihm gestochen:

1) Das Denkmal der Königin von Polen von Charles François, für den Recueil des bâtiments de Stanislas.

Zuerst gest. von Cochin, dem Sohn; aber die Platte verdarb unter dem Aetzen.

2) Vier Gruppen: Merkur u. Venus, Diana u. Endymion, Bacchus u. Ariadne, Mars u. Venus, gest. in Boffrand's Livre d'Architecture. Paris 1745. Imp. Fol.

3) Die Sculpturen am Portal des Oratoriums der Rue Saint-Honoré abgeb. in Blondel's Architecture française. 4 Vols. Paris 1752—56. Fol.

J. Meyer.

François Gaspard Balthasar Adam, der jüngste und am wenigsten gekannte Sohn von Jacob Sigisbert, geb. zu Nancy 23. Mai 1710. Er bildete sich in der Schule seiner älteren Brüder und ging, als er 1741 den ersten Preis gewonnen hatte, 1742 nach Rom als Pensionär des Königs. Von Rom zurückgekehrt wurde er, Dank dem Ansehen, das damals seine Familie hatte, vom König von Preussen berufen (mit dem damals hohen Jahresgehalt von 4000 Livres), um die Paläste von Potsdam und Sanssouci zu schmücken. Wie er dort zum Theil nach den Modellen seines ältesten Bruders arbeitete, ist schon oben unter Lambert Sigisbert A. erwähnt. Zu seinen in Berlin befindlichen Werken gehören: Kleopatra mit der Schlange und Triumph der Galathea (1750) im Garten zu Sanssouci, Lucretia u. Voluptas im Schlosse daselbst; sechs Marmorstatuen um das grosse Bassin vor der Terrasse von Sanssouci: Apollo (1752), Diana (1753), Juno (1753), Jupiter (1754), der wüthende Mars, und Minerva (1760). Er blieb in Berlin bis zum Tode des Lambert (1759) und ging nach Paris zurück, wo auch er bald darauf 1761 starb. Mehrere vom Könige von Preussen bestellte Statuen hat er unvollendet gelassen; so jenen wüthenden Mars, den Wurfspiess schleudernd, einen sitzenden Mars mit einem Wolf und die Marmorstatue des Marschalls Schwerin. Die letzte Hand hat daran Sigisbert Michel Adam (s. d.) gelegt. Die Werke des Gaspard, der selber einen grossen Theil seines Lebens in der Fremde zubrachte, befinden sich fast alle ausserhalb Frankreichs.

Dieser F. G. B. Adam hatte wahrscheinlich zwei Söhne, die ebenfalls Bildhauer waren:

Sigisbert Michel u. Claude Michel. Unter den Zeugen, welche dem Begräbniss des Nic. Séb. beiwohnten, finden wir diese beiden als Neffen des Verstorbenen angeführt und wir wissen, dass der Aelteste der drei Brüder nicht verheirathet war. Jener Zeugenakt gibt dem Claude Michel den Titel: »Bildhauer des Königs;« ein neuer Beweis des Ansehens, in welchem die ganze Familie stand. — Sigisbert Michel folgte seinem Vater als Bildhauer des Königs von Preussen nach, kehrte aber 1770 ganz nach Paris zurück, weil er in Berlin die Bezahlung für seine Werke nicht erhalten konnte.

s. Literatur wie oben. — Dazu noch: Notiz über die Künstler, welche in Berlin gelebt haben, von Ab. Humbert, in Heineken's Kunstnachrichten. I. 7. — Die Werke bei Dussieux, Les artistes franç. 1856. p. 69.

J. J. Guiffrey.

Adam. Die Adam, Architektenfamilie aus Schottland.

William Adam, der Vater, von Maryburgh bei Kinross, arbeitete in Schottland gegen Ende des 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. Von ihm sind viele Häuser und Landsitze der ersten schottischen Edelleute; zu Hopetown House, welches das Werk von William Bruce ist, entwarf er die Seitenflügel, auch das königliche Krankenhaus zu Edinburgh ist von ihm erbaut. A. war Baumeister des Königs von Schottland und in dieser Eigenschaft begann er den Bau von Fort George, den sein ältester Sohn John vollendete.

Nach seiner Zeichnung:

William Adams, Vitruvius Scoticus, a Collection of plans, elevations and sections of public buildings etc. in Scotland. 160 T. gest. von Cooper. Edinb. s. d. (1750.) Fol.

Robert Adam, sein zweiter Sohn, geb. zu Edinburgh 1728, gelangte zu weit grösserem Ruf als der Vater. Seine Studien machte er 1754—1762 in Italien, und verwendete, indem er seine Reisen bis nach Dalmatien ausdehnte, viel Zeit namentlich auf die Untersuchung und Zeichnung der Ruinen von Diocletians Palast in Spalatro, unter der Beihülfe Clérisseau's, eines damals bedeutenden französischen Architekten. Nach England zurückgekehrt, radirte er seine Zeichnungen in Kupfer und gab sie 1764 in einem eigenen Werke heraus. 1761 wurde er zum Architekten des Königs Georg ernannt, 1762 in diesem Amt von der Königin Charlotte bestätigt; er bekleidete dasselbe bis 1768, wo er für die Grafschaft Kinross in Schottland einen Sitz im Parlamente einnahm. Sein Werk brachte ihn rasch zu Ansehen und in Verkehr mit den bedeutendsten Männern seiner Zeit, so mit Hume, Robertson und Adam Smith. Nun kam auch die Zeit für ihn, da er eine reiche architektonische Thätigkeit, die ihn eine Zeitlang über Gebühr berühmt gemacht hat, entfalten sollte. Die Studien jenes Palastes aus der spätesten Zeit der römischen Kunst, gemischt mit den Einflüssen der italienischen Barock- und Rokokoarchitektur, haben nicht günstig auf sein Talent eingewirkt. Insbesondere in der Ornamentation hat er sich dem ausgelassenen Geschmack der damaligen Zeit ganz hingegeben. Er scheint Einer der Ersten gewesen zu sein, welche der Verzierungsweise des Rokoko in England Eingang verschafft haben. Doch suchte er dabei gewisse antike Formen beizubehalten und

durchzuführen. Dieser seltsam gemischte Stil erschien als etwas durchaus Neues und stand in direktem Gegensatze zu dem der vorangegangenen Periode; er litt an einem Uebermass von Dekoration, wie dieser an schwerfälliger Trockenheit. Worin aber R. Adam Tüchtiges leistete, das war die innere passende und bequeme Anordnung der Privathäuser; diese Eigenschaft der englischen Bauweise scheint er zuerst entschieden bekundet zu haben. Er beschränkte sich übrigens nicht auf die Architektur, sondern suchte seine Reformen auch auf Einrichtung, Möbel und Ausstattung der Gebäude auszudehnen. Hierin verfiel er gleichfalls in eine überladene und allzu zierliche Dekorationsweise.

Während einer solchen fünfundzwanzigjährigen Thätigkeit hat R. Adam mit Beihülfe seines Bruders James in allen Theilen Englands eine grosse Anzahl von Privat- und öffentlichen Bauten ausgeführt. In London selber entstanden nach seinen Entwürfen ganze Häuserreihen, die damals als architektonische Werke von neuer und grosser Pracht gepriesen wurden. So insbesondere (ausser Fitzroy Square und Stratford Place) die Häusermasse der »Adelphi«: eine Reihe einförmig nach derselben Zeichnung durchgeführter Façaden, auf die schon damals das Spottwort umlief, dass sie wol ihren Namen, aber nicht ihren Geschmack von Griechenland hätten. Wie es Adam mit der Anwendung der Antike hielt, zeigt deutlich das Gebäude der Society of Arts in John Street: jonische Säulen, die ein ganz mageres Gesimse tragen, ohne Architrav, mit einem von kleinlichen Ornamenten überladenen Fries und einem ungegliederten abschliessenden Leisten. So hat er in der That nichts künstlerisch Durchgebildetes zu Stande gebracht; von Einheit der Komposition hatte er gar keine Vorstellung, und was im Einzelnen Gutes in seinen Zeichnungen ist, das ist willkürlich bald da-, bald dorther entnommen. Von der Manier des 18. Jahrh. konnte er sich nicht losmachen, und die Antike gründlicher zu studiren, dazu war die Zeit noch nicht gekommen, noch auch sein Verständniss reif genug. Als das beste und grösste Werk unseres Baumeisters wird Keddleston Hall, die Besitzung Lord Scarsdale's bei Derby genannt. — R. Adam hat auch Landschaften mit Architektur gezeichnet und aquarellirt; dieselben sind meistentheils von A. Zucchi staffirt.

Von 1773 bis 1778 veröffentlichten die beiden Brüder eine umfassende Reihenfolge von Zeichnungen und Entwürfen zu Bauten und Hausgeräthen, Möbeln u. s. f., darunter auch diejenigen zu den neuen Universitätsgebäuden von Edinburgh. R. Adam starb 3. März 1792 in London.

1) Ruins of the palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia, by Robert Adam. London 1764. 61 Bll. gr. Fol. Das oben erwähnte Werk.

2) The Works in Architecture of Robert and James Adam. 3 Vols. Mit 105 Taf. gest. von T. Vivares und Jos. Zucchi. Lond. 1773. 1779. 1822. gr. Fol.
Enthält alle Risse zu den von den Brüdern ausgeführten Palästen und Häusern.

Nach seiner Zeichnung gestochen:

1) Ländliches Fest des Grafen Derby zu Oaks in Surry 1774, gest. v. Caldwall und Grignon in 2 Bll. 1780. gr. qu. Fol.
2) Ein Pavillon, darin 1774 ein ländliches Fest gegeben wurde, gest. von J. Roberts.

James Adam, der Bruder des Robert, s. unter Diesem. James war ohne selbständige Bedeutung; er arbeitete immer gemeinschaftlich mit dem Bruder und scheint auch so nur an dessen Entwürfen einen untergeordneten Antheil gehabt zu haben. † 1794.

s. über beide Adam: Bibliothek der neuen Wissenschaften XII. Th. I. 90. — Neue Bibliothek. LIII. Th. I. 108 f. — Dallaway, Anecdotes of the arts in England etc. London 1800. p. 150—152.

J. Meyer.

Adam. C. Adam, Kupferstecher zu Augsburg in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh., lieferte mehrere Prospekte, u. a. einen von Dresden (sehr geringe Arbeit), den er nach einem Bl., das C. G. Werner 1768 zu Thiele's Sammlung Meissner Gegenden fertigte, kopirte.

Vielleicht war F. Adam, ebenfalls ein Augsburger Kupferstecher, der auch dergleichen werthlose Prospekte lieferte, ihm anverwandt. Er lebte zu gleicher Zeit.

s. Füssli, Neue Zusätze, p. 17.

W. Schmidt.

Adam. Jakob Adam, Zeichner und Kupferstecher, geb. zu Wien 9. Oct. 1748, † daselbst 16. Sept. 1811, studirte auf der Wiener Akademie zugleich mit J. E. Mansfeld. Er arbeitete viel für Druckwerke, hat sich aber namentlich bekannt gemacht durch eine grosse Anzahl meist kleiner Bildnisse (in Medaillon), welche besonders fürstliche Personen des österreichischen Hauses und österreichische Notabilitäten darstellen. Sie sind meistens in den zwei letzten Jahrzehnten des 18. Jahrh. bei Artaria & Co. erschienen und in derselben Weise wie diejenigen von Mansfeld, Kl. Kohl und Anderen mit wenig Geist, aber sehr zart und miniaturartig mit punktirten Fleischtheilen ausgeführt.

Bildniss des Meisters: Brustbild gest. von Ph. Knieschek.

a) Von ihm gestochen:

1) Kaiser Maximilian I. Brustbild. Lucas van Leyden fecit 1520. Jakob Adam sculp. Viennae 1783. Kopie nach L. van Leyden, B. Nr. 172. 4.
Gest. für Ant. Klein's Leben und Bildnisse der grossen Deutschen. Mannheim 1785. Fol.
2) Kaiser Maximilian I. Jugendporträt. Brustbild. Schwarzk. kl. Fol.
3) Franz I. zu Pferd. Nach J. Kreutzinger. kl. Fol.

4) Maria Theresia zu Pferd. Nach J. Kreutzinger. kl. Fol.
5) Joseph II. als Kaiser. 1788. gr. 8.
6) ——, sehr klein. Für Medaillons gestochen.
7) ——, im Rande eine Schlacht. gr. 8.
8) Leopold II., als König von Ungarn, zu Pferde, am Krönungshügel zu Pressburg. Nach J. Kreutzinger. 1790. Fol.
9) ——, im Brustbild. Nach J. Kreutzinger. 4.
10) Maria Ludovika von Spanien, des Vorigen Gemahlin. Nach C. Grassi. 1791. 4.
11) Leopold II. Nach Kreutzinger. 1790. gr. 8.
12) Maria Ludovika. Nach L. Posch. 1790. gr. 8.
13) Leopold II., als Palatin von Ungarn. Im Hintergrunde Ofen. Nach L. Posch. 4.
14) Leopold II. im Kreise seiner Familie bei der Ankunft beider Sicilianischen Majestäten in Wien 1791. qu. Fol.
15) Ehrenpforte für Kaiser Leopold II. von dem Wiener Stadtrath errichtet. Roy. Fol. 1790.
I. Vor der Schr.
16) Franz II. als Erzherzog. 1789. gr. 8.
17) Maria Theresia von Neapel, des Vorigen Gemahlin, als Erzherzogin. gr. 8.
18) —— als Erzherzogin. Nach L. Posch. 1791. gr. 8.
19) —— Ganz dasselbe Porträt, aber fast halb so gross. Für Medaillons.
20) Franz II. im ungarischen Krönungskostüm zu Pferde. Nach L. Posch. 4.
21) Franz II. Nach einer Wachsbosse von L. Posch, gez. von Kreutzinger. 1792. 4.
22) Maria Theresia. Nach Kreutzinger. 1792. 4.
23) Franz II. Nach Joseph Müller. 1794. gr. 8.
24) Maria Theresia. Nach J. Müller. 1794. gr. 8.
25) Allegorie mit der von Adlern gezogenen Kaiserin Maria Theresia. Fol.
26) Franz Kronprinz von Neapel. Nach C. Beirin. gr. 8.
27) Maria Clementina, des Vorigen Gemahlin. Nach C. Beirin. 1793. gr. 8.
28) Alexander Leopold, Erzherzog. Nach L. Posch. 1790. gr. 8.
29) Peter Leopold, Grossherzog von Toskana. Nach Zoffani. gr. 8.
30) Ferdinand III. Joseph, Grossherzog von Toskana. Nach L. Posch. 1791. gr. 8.
31) Maria Ludovika (von Neapel), Grossherzogin von Toskana. Nach L. Posch. 1791. gr. 8.
32) —— Nach R. Mengs. gr. 8.
33) Karl Ludwig, Erzherzog. Nach L. Posch. gr. 8.
34) Joseph Anton, Erzherzog. Nach Jos. Müller. 1796. gr. 8.
35) Ludovika, Erzherzogin. Nach L. Posch. gr. 8.
36) Maximilian Franz, Erzherzog von Oesterreich und Kurfürst von Köln. del. et sc. 1794. gr. 8.
37) Maria Amalia, Erzherzogin. Nach C. Beirin. 1793. gr. 8.
38) Maria Anna, Erzherzogin. Nach L. Posch. 1792. gr. 8.
39) Albert August Moriz, Herzog von Sachsen-Teschen. Brustb. Nach Moroni. gr. 8.
40) Anton (König von Sachsen) als junger Prinz. Nach L. Posch. 1793. 4.
41) Albert, Herzog von Sachsen-Teschen. 1782. gr. 8.
42) Maria Christina, dessen Gemahlin, Statthalterin der Niederlande. Nach Hickel. 1782. gr. 8.
43) Pabst Pius VI. (G. A. Braschi). Halbe Figur in Oval. Nach J. E. Mansfeld. 1782. gr. 8.
44) Pabst Pius VI. J. E. Mansfeld del. 1782. J. Adam sc. 1782. 4.
45) Friedrich II. von Preussen, zu Pferd. Nach Hodowiecky. gr. 8.
46) —— als Büste. gr. 8.
47) Friedrich Wilhelm II. von Preussen. Nach A. Graff. 1792. gr. 8.
48) Ludwig XVI. von Frankreich mit Maria Antoinette und dem Dauphin. Nach Callet. gr. 8.
49) Die Grafen von Artois und Provence und der Prinz Condé. Nach A. Klein. gr. 8.
50) Karl Wilhelm Ferdinand von Braunschweig, General. Nach A. Graff. 1794. gr. 8.
51) Friedrich Josias, Herzog von Sachsen-Coburg. Nach J. Kreutzinger. 1792. gr. 8.
52) Anton Clemens, Herzog zu Sachsen. Nach L. Posch. gr. 8.
53) Dessen Gemahlin. Nach L. Posch. gr. 8.
54) Joh. Friedrich von Sachsen. Nach L. Schlick. gr. 8.
55) Friedr. Aug. Ferdinand, Herzog von Würtemberg. J. Müller fec. ad vivum. 1793. gr. 8.
56) Karl Fürst de Ligne. Nach J. Kreutzinger. 1785. gr. 8.
57) Karl Fürst von Liechtenstein, General der Kavallerie. Nach Hagenauer.
58) Karl Fürst von Liechtenstein. Nach J. Müller. 1782. gr. 8.
59) Friedrich Wilhelm, Fürst von Hohenlohe. J. Kreutzinger del. 1791. sc. 1793. gr. 8.
60) Karl Anselm, Fürst von Thurn und Taxis. Nach J. de Giorgi gr. 8.
61) Christian August, Fürst von Waldeck. 4.
62) F. Esterhazy de Galantha. Brustb. Eberspach exc. Fol. Schwarzk.
63) Maxim. Friedrich, Erzbischof u. Kurfürst von Cöln. Joh. de Giorgi ad vivum del. 1782. gr. 8.
64) Johann Hermann, Baron von Riedesel. »J. Donat pinx. Teschinae 1779.« 1782. gr. 8.
65) Joseph Graf Teleki de Szék. Nach J. Kreutzinger. 4.
66) Dagobert Graf Wurmser. Nach J. Müller. 1793. J. Adam sc. 1795. gr. 8.
67) Franz Graf v. Ursin u. Rosenberg, kais. Oberhofmeister. C. Vinazer fec. 1783. gr. 8.
68) Feldmarschall Gideon Baron Laudon, zu Pferd. Nach Kononitsch. 1789. 4.
69) —— Ders. Medaillon. Nach C. Vinazer. 1781. gr. 8.
70) Andreas Graf Haddik, Feldmarschall, von vorn. 4.
71) —— Ders. im Profil. Nach C. Vinazer. 1781. gr. 8.
72) Feldmarschall Moriz Graf Lascy. Für kleine Medaillons gest.
73) Alex. von Enders, General. A. G. Rähmel pinx. 1779. gr. 8.
74) General Karl Graf v. Clairfayt. Nach J. Müller. 1792. gr. 8.
75) Graf von Falkenstein, Gesandter. Büste. gr. 8.
76) General Karl Graf v. Mack, Freiherr von Leiberich. Nach J. Müller. 1792. gr. 8.
77) Artillerie-General Freiherr Jos. von Vins. Nach J. Kreutzinger. 1793. gr. 8.
78) General Franz Jos. Graf v. Kinsky. Nach dems. 1787. gr. 8.
79) Friedrich Freiherr von der Trenck. Ganze Figur in Silhouette. Ohne A's. Namen. gr. 8.
80) Gloska, wallachischer Rebell zu Kaiser Joseph's II. Zeit. Ganze Figur. gr. 8.

81) Horja, Anführer der wallachischen Rebellen. Ganze Figur. 1784. gr. 8.
82) Anton Theod. von Colloredo, Erzbischof von Olmütz. gr. 8.
83) Friedrich Karl Joseph von Erthal, Kurfürst von Mainz. J. D. Georgi del. gr. 8.
84) Fr. Xav. Fuchs, Bischof von Neitra. 1803. gr. 8.
85) Anton Stuschiczika, Abt zu Babolca in Ungarn. Massinger p. gr. 8.
86) Maler A. Raph. Mengs, Brustb. in runder Einfassung. Nach ihm selbst. 4.
87) Vincenz Martin, gen. Spagnuolo, Componist. Nach J. Kreutzinger. 1787. gr. 8.
88) Naturforscher Ignaz von Born. Nach Beirin. 1782. gr. 8.
89) J. Brown, Arzt 1736—88). G. Cagnon del. gr. 8.
90) Samuel Augustin, Arzt und Professor in Wien. Nach J. Kreutzinger. 1801. gr. 8.
91) Joh. Alex. von Brambilla, Leibchirurg von Joseph II. u. Gründer der josephinischen Akademie. Nach J. B. da Lampi. 1783. gr. 8.
92) Nikolaus Jos. von Jacquin, Arzt u. Naturforscher. Nach J. Kreutzinger 1784. gr. 8.
93) Anton von Haen, k. k. Leibarzt und Professor. Nach G. Prochaska. gr. 8.
94) —— ders. Silhouette. 12.
95) Joseph Quarin, k. k. Leibarzt. Nach J. Kreuzinger. 1788. gr. 8.
96) Joh. Siegfr. Wiser, Prof. der Theol. Nach J. Kreutzinger. 1787. gr. 8.
97) Anton Paul Kick, Pfarrer in Penzing. Nach Weickert. 1794. gr. 8.
98) Michael Denis, Bibliograph und Dichter. Nach J. Donner. 1781. gr. 8.
Davon eine Kopie.
99) Aug. Wilh. Iffland. 1790. gr. 8.
100) Chr. Fr. Wappler, Buchhändler in Wien. gr. 8.

---

101) Die Vermählung d. Erzherzogs Franz v. Oesterreich mit der Prinzessin Elisabeth von Würtemberg zu Wien, 6. Jan. 1788. J. Chr. Sambach del. Mit Beschr. in französ. Spr. Fol.
102) Diplom der Freimaurer für Prag. gr. qu. 4.
103) Schlafende Nymphe. Nach Ann. Carracci. kl. qu. Fol.
104) Jesus, Büste nach Carlo Dolce. Oval. 12.
105) Kinder mit einem Medaillen enthaltenden Füllhorn. kl. qu. 4.
106) Bildungen des gemeinen Volkes zu Wien. Les Portraits du commun peuple à Vienne. 1780. 84 Bll. mit Kostümfiguren. gr. 8.
107) Titelvignette zu Keppler's Adelstern oder Ehrgeiz und Vorurtheil. Wien 1781; gez. *J. A.*
108) Bll. in der Wiener Bilderbibel. 1803, mit Stichen nach Rafael, Rubens, Rembrandt, Le Moine, Le Brun, Lesueur, van Dyck u. A.
109) Desgl. in Jacquin's botanischen Werken.
110) Desgl. zu dem Plan von Wien »Scenographia od. Geometria«, perspectiv. Aufriss der k. k. Residenzstadt Wien, aufgenommen in den J. 1769 bis 1772 v. J. D. Huber. 24 Bll. rad. mit J. Wagner, Eberbach u. Kuntz. gr. Roy. Fol.

Wahrscheinlich sind noch folgende Bll. von Jakob Adam:

111) A. Bertin, Dichter 1752—1790. Monnet p. gr. 8.
112) C. Rivière Dufresny, Lustspieldichter 1648—1724. Mehu del. 4.
113) Françoise Graffigny (d'Issembourg), Schriftstellerin, dram. Dichterin, 1694—1758. 4.

b) Nach ihm gestochen?

1) Gotthold Ad. Neuhofer, Dichter, Novellist, geb. 1773. Halbfig. lesend. Adam del. A. Schön sc. gr. 8.
2) Karl Fasch, Komponist, Klavierspieler Friedrich's II., 1736—1800. Halbfigur, lesend, hinter einem gothischen Fenster. Adam del. Riedel sc. Oval. 4.

Ob diese beiden Bll. nach unserm Adam, ist sehr ungewiss.

s. Huber u. Rost, Handb. für Kunstliebhaber u. Sammler. Zürich 1796—1804. II. 298. — Wurzbach, biograph. Lexicon. 1856 f.
Notizen von M. Thausing.

W. Schmidt.

Adam. John Adam, englischer Kupferstecher gegen Ende des 18. Jahrh., stach Bildnisse für liter. Werke. Einige derselben finden sich in den drei ersten Bänden von *Caulfield's History of remarkable characters from the time of Henry VIII. to James II.* und in *Herbert's Biography of Scottish personages of distinction.* Ausserdem von ihm:

1—2) Die Bildnisse der Königin Elisabeth und des Robert Dudley, Earl von Leicester, in Crayonmanier nach F. Zucchero. Fol.

s. Ottley, Notices.

W. Schmidt.

Adam. Georg Adam, Zeichner, Kupferätzer und Landschaftsmaler in Gouache, geb. 1784, † 1823 in Nürnberg, bildete sich unter Kuffner. Ein längerer Aufenthalt in München, der Umgang mit den besten Landschaftsmalern entwickelten seine Anlagen rasch; auf wiederholten Reisen nach Tirol und dem Salzkammergute füllte er seine Mappen mit Studien und Zeichnungen, die er später bei seinen landschaftlichen Radirungen benutzte.

G. A.

Adam war ein fruchtbarer und begabter Meister, geistreich in der Führung der Radirnadel; aber oft, da er viel producirte, zu eilfertig und flüchtig. Wenige Künstler haben eine so grosse Anzahl Radirungen hinterlassen; gewöhnlich ätzte er sie auf einmal, ohne sich der nachhelfenden kalten Nadel zu bedienen. Am besten gelangen ihm die Bll. nach seinen eigenen Zeichnungen. Sie bestehen zum grössten Theil in Landschaften und Ansichten.

a) Von ihm nach eigener Zeichnung gestochen:

1) Landschaft mit grossen Felsen, staff. mit einem Flötenspieler. 1805. qu. 8.
2) Einöde von Vaucluse. Aus der ersten Zeit des Künstlers. qu. Fol.
3) Im Salzburgischen, 1807. qu. 4. Selten.
4) Neujahrskarte, 1808. 8. Aeusserst selten.
5) Die Tageszeiten. Ländliche Scenen. 4 Bll. 1815. qu. 4.
6) Ansbach, von der Mittagsseite. qu. Fol.
7) Das Haus des Andr. Hofer. qu. 4.

8) Einsiedeleien, Burgruinen und Mühlen im Salzburgischen und Tirol. 1. Folge 6 Bll. Augsburg bei Herzberg. qu. 4.
9) Gegenden in Tirol und im Salzburgischen. 2. Folge 6 Bll. Ebenda. qu. 4.
10) Kleine Landschaften aus dem Salzburgischen u. Tirol. Einsiedeleien u. Kapellen. 6 Bll. qu. 4. u. gr. qu. 8.
11) Malerische Partien bei Schwarzenbruck. 3 Bll. qu. 8.
12 u. 13) Zwei Ansichten der Burg zu Nürnberg. Nürnberg bei Riedel. kl. qu. Fol.
14) Ansichten von Nürnberg und aus seiner Umgebung. 6 Bll. Leicht schattirt. qu. 8.
15 u. 16) Nürnberg, von der Morgen- u. Abendseite. 1812. 2 Bll. Für Campe. qu. Fol.
17) Ansichten aus der Umgegend von Nürnberg. 8 Bll. qu. 8.
18) Ruinen der alten Veste bei Zirndorf. qu. Fol.
19) Erinnerungsbl. des J. 1815. 13 Darstellungen auf einer Platte. Fol.
20) Folge von 4 Bll.: Klopstock's u. Wieland's Grab, Schiller's u. Göthe's Garten. kl. qu. Fol.
21) Folge v. 3 Bll. m. Rhein- u. Mainansichten. qu. Fol.
22) Buonaparte's Verbannungsort oder zuverlässige Ansicht der Insel St. Helena. Radirt. 1816. qu. Fol.
23) Landschaft an dem Kugelhammer bei Steinach. Nürnberg. qu. 4.
24) Panorama de Lausanne, friesförmig. qu. Fol.
25) Malerische Ansichten aus der Oberpfalz und bei Altdorf. Ritterburgen, Schlösser etc. Augsburg bei Herzberg. qu. 4.
26) Ansicht von Hannover. qu. Fol.
27) Ansicht von Nördlingen. qu. Fol.
28 u. 29) Ansichten vom Hohentwiel und Hohenasperg. 2 Bll. gr. qu. Fol.
30) Zeichnungen zu der Sammlung der Ruinen und Ritterburgen in Franken. 2 Hefte. gr. qu. Fol.
31) J. G. Erhard's Landschafts- und Zeichenschule. 12 Bll. mit Studien, in der Weise Erhard's rad. Nürnberg 1818, bei F. Campe. gr. 4.
32) Pflanzen-, Baum- u. Landschaftsstudien. 12 Bll. 4. u. qu. 4.
33) Landschaftsstudien: Brunnen, Kräuter, Bäume, Brücken etc. 12 Bll. Nürnberg bei Riedel.
34) Vorlagen zum Landschaftszeichnen. 24 Bll. mit Donauansichten. qu. 4.
35) Landschaftsstudien, doppelt, in Umrissen und ausgeführt. 6 Bll. Nürnberg bei Campe. 4.
36) Landschaftsstudien. Auf dem Titel rechts eine Säule mit Maria's Klage um den todten Heiland. 12 Bll. 4.
37) Landschaften nach der Natur. Zum Nachzeichnen. Nürnberg bei P. M. Schwarz. qu. 8.
38) Kleine Naturstudien »Zum Landschaftszeichnen.« 12 Bll. Nürnberg bei Campe. 12.
39) Scenen aus dem Tyroler Aufstand bis zur Erschiessung Hofers. G. Adam und F. Fleischmann del. et fec. 9 Bll. qu. Fol. Rad. und kolorirt.
40) Eine grosse Anzahl sogenannter Bilderbögen für den Verlag von Fr. Campe in Nürnberg: die 12 Monate, die Jahres- und Tageszeiten, Tiroler Kampfscenen, Ansichten aus allen Gegenden Deutschlands, Kriegs- und militärische Scenen etc. Fol., qu. Fol., 4. Obschon für den Tag gefertigt, doch oft recht interessant und heutzutage selten geworden.

Darunter auch Schlachtenbilder (kl. qu. 4.) aus den Napoleonischen Kriegen. Dieselben liess der industrielle Verleger Campe schon vor den Schlachten selber stechen. Nach der Entscheidung wurden sie dann mit Unterschriften versehen und die siegende Armee wie die besiegte entsprechend illuminirt.
Nach Mittheilung von W. Engelmann.

b) Von ihm nach den Zeichnungen Anderer gest.:
41) Vues de 24 Villes de la Suisse. Folge v. 12 Bll. mit je zwei Prospekten, radirt. Nach Hegi, König u. a. Augsburg bei Herzberg. gr. 4.
42) Ansicht v. Paris. Nach J. Rigaud. 1814. qu. Fol.
43) Wildbad Gastein. Nach der Natur gez. von A. Reutter. 1818. gr. qu. Fol.
44) Schloss und Straubinger Hof im Wildbad Gastein, von A. Reutter gez. qu. Fol.
45) Ansicht des Kreml in Moskau. Nach G. de la Barthe. qu. 4.
46) Ansicht eines Gärtchens in den Zellen der Karthause in Nürnberg. C. Keim del. qu. Fol.
47) Ansicht eines Theiles der Stadt Bamberg. Nach F. C. Schmitt. roy. qu. Fol.
48) Ansicht des Buchhofes gegen Bamberg. Nach J. L. Rotermundt. 1814. gr. qu. Fol.
49—51) Weimar, Gotha u. der Dom in Erfurt. 3 Bll. Nach J. C. Wendel. qu. 4.
52) Landschaft mit Heerde. J. C. Erhard del. qu. Fol.
53) Der neue Pfarrplatz in Regensburg, 1807, mit der Wachtparade des Bürgermilitärs. Nach Speisegger und Touchemoulin. Rad. 1808. Imp. qu. Fol.
54) Die Bll. nach C. Heideloff in: Hermann's, des frommen Schäfers Erscheinungen zu Frankenthal. Nach einer Legende von J. A. Koch. Coburg 1820. qu. 4.

c) Nach ihm gestochen:
1) Vue de Maison d'Eté à Chaumière, propriété du Prince Poutiatine, von Hammer. gr. qu. Fol.
2) Donaugegend bei Regensburg, von Paul Wolfgang Schwarz. 1803. Fol.

A. Andresen u. J. Meyer.

Adam. Jean Adam, Kupferstecher zu Paris um 1820, Schüler von Sellier, dem Vater, und Van-Mahel, arbeitete im topographischen Fache. Insbesondere für viele wichtige Werke über Brücken- und Strassenbau, militärische Anlagen u. s. w., so für die *Architecture hydraulique* von *Bélidore*, die *Science de l'Ingénieur* von demselben, *l'Attaque et la Défense des Places* von *Carnot*, die *Construction des Ponts* von *Narvier*, die *Forces navales de l'Angleterre* von *Ch. Dupin*, die *Distribution des eaux dans Paris* von *Geniès*, die *Chemins en fer* von *Cordier*, die *Ruines de Pompeï* u. s. w. Er hat auch die Bll. des *Atlasses über den Verbindungskanal der Maas und des Rheines* und mehrere für die *Description de l'Egypte, Paris 1809—1818* (das von der französ. Regierung herausgeg. Werk) gestochen. Hauptbll. des Künstlers:
1) Vue géometrale du pont sur la Garonne devant Bordeaux, gest. nach L. Chr. Deschamps. 1821. gr. qu. Fol.
2) Vue géometrale du pont sur la Dordogne devant Libourne, gest. nach dems. 1822. gr. qu. Fol.

s. Gabet, Dict. — Le Blanc, Manuel.

W. Schmidt.

Adam. Jean Nicolas Adam, Kupferstecher, geb. zu Paris 1786, † um 1840. Er vollendete nach den Aetzungen von Couché die Schlachtenbilder für *Norvin's Histoire de Napoléon*, und stach nach Civeton's Zeichnungen Ansichten für die *Histoire de antiquités von Dulaure*. Hauptbll. des Künstlers:

1) Le Naufrage du capitaine Fressinet, nach J. C. Marchais. Fol.
2) Ansicht von St. Malo, nach Th. Gudin. Fol.
3) Bildniss von Brizard. 1824.

Vermuthlich sind auch folgende Bll. von ihm:

4) Propertius, römischer Elegiker n. 51. v. Chr. Nach der Antike. Visconti del. Adam sc. 8.
5) Publius Papius Statius, Dichter (61—95). Nach der Antike. Visconti del. Adam sc. 8.

s. Gabet, Dict. — Le Blanc, Manuel.

W. Schmidt.

Adam. Bairische Künstlerfamilie.

Albrecht Adam, der Aelteste der Familie, in der Darstellung des Kriegs- und Soldatenlebens, ebenso in der Pferdemalerei einer der besten Meister seiner Zeit, geb. den 16. April 1786 zu Nördlingen, † den 28. Aug. 1862 zu München. Als Knabe musste er in der Konditorei seines Vaters arbeiten, obgleich er früh eine ausgesprochene Neigung zur Malerei zeigte. Die Kupferstichsammlung seines Vaters gab ihm Gelegenheit, sich wenigstens im Nachzeichnen zu üben. Als er dann 1803, noch als Konditor, nach Nürnberg kam, entschied ihn die freundliche Aufnahme, die er bei dem Akademie-Direktor Christoph Zwinger fand, sich ganz der Kunst zu widmen. Mittellos, wie er war, sah er sich gezwungen, erst durch Formschneiden, dann durch Bildnisse seinen Unterhalt zu erwerben. Doch fand er noch Zeit zu kleinen Jagd- und Pferdestücken. Bald leitete ihn die Bekanntschaft mit dem Schlachtenmaler Rugendas, die er 1806 in Augsburg machte, um so mehr auf die Darstellung militärischer Scenen, als er schon mit Vorliebe und Geschick das Pferd in seinen verschiedenen Bewegungen geschildert hatte.

In dieser Kunst sich weiter auszubilden, bot sich ihm bald die günstige Gelegenheit. Durch die Vermittlung eines Gönners, den er 1807 in München gefunden, konnte er dem österreichischen Feldzug von 1809 beiwohnen und kam so nach Wien, wo er viele Bildnisse zu Pferde und eine Reihe von Episoden aus jenem Kriege malte. Diese Arbeiten, die vielen Beifall fanden, erregten die Aufmerksamkeit Eugène's Beauharnais, des Vicekönigs von Italien, und verschafften dem jungen Maler die volle Gunst desselben. Zum Hofmaler des Fürsten ernannt, folgte er ihm auf seinen Reisen nach Italien, liess sich eine Zeitlang in Mailand (wo er sich 1811 verheirathete) und am Comer See nieder — wo er sein erstes grösseres Kriegsbild, die Schlacht bei Leoben, malte — und begleitete dann 1812 den Vicekönig auf dem Zuge nach Russland. Dort war er Augenzeuge aller Gefechte und Schlachten, sowie des Brandes von Moskau, und scheute keine Mühe und Gefahr, an Ort und Stelle die denkwürdigen Ereignisse und Episoden jenes Krieges nach der Natur zu zeichnen.

Sein Talent, das von Haus aus einen realistischen Zug hatte, fand dergestalt seine rechte Ausbildung. Von 1815 an führte er für Eugène Beauharnais in 83 Bll. ein Tagebuch des russischen Feldzuges auf Papier in Oel aus (gr. 4.; mit der Bibliothek und den Kunstsammlungen des Fürsten 1840 nach St. Petersburg gekommen); später veröffentlichte er hundert lithographirte Darstellungen aus demselben Kriege. Ueberall bekundet sich hier eine treffende Charakteristik des Soldatenlebens, wobei das Pferd in seiner Verbindung mit dem letzteren selten vergessen ist; Gruppirung, Form und Bewegung sind lebendig dem realen Momente abgelauscht, sicher und energisch durchgeführt. Gerade die Schilderung des kriegerischen Treibens von seiner mehr sittenbildlichen Seite, in den kleinen Kämpfen und Episoden, im Quartier, im Felde und im Lager, mit den Leiden und Schicksalen des einzelnen Soldaten, ist dem Künstler vorzugsweise gelungen.

Adam, vor dem Prinzen Eugen nach München zurückgekehrt, traf 1813 dort mit ihm zusammen und begleitete ihn wieder nach Italien, wo er bis Sommer 1815 verblieb. Dort entstanden eine Menge Oelbildchen, welche in Italien und Oesterreich zerstreut sind; ferner die grösseren Darstellungen der Schlachten von Raab, Mosaisk, Molojaroslawez und St. Michel, die ebenfalls für jenen Fürsten gemalt, später aus der herzoglichen Residenz zu Eichstädt nach Petersburg kamen.

In München fand dann der schon allgemein anerkannte Künstler durch den königlichen Hof vielfache Beschäftigung, indem ihm zuerst Maximilian I., dann Ludwig I. ihre Gunst zuwandten. Eine nicht geringe Anzahl von Bildern, welche A. 1817 bis 1824 im Auftrage Maximilian's ausführte, befinden sich jetzt im Schlosse zu Tegernsee. Auch für den König Wilhelm von Würtemberg hatte er zu arbeiten, wesshalb er 1829 einen einjährigen Aufenthalt in Stuttgart machte. Es waren insbesondere Bildnisse von feinen Racepferden, die er für des Königs reiche Sammlung zu liefern hatte. In dieser Gattung, die bei dem Werth, welchen man damals schon auf Luxuspferde legte, sehr beliebt war, zeichnete sich der Künstler überhaupt aus; seine Pferdeporträts waren auch in Norddeutschland gesucht und sind besonders in Mecklenburg und Holstein verbreitet (auch im Besitze Salomon's von Rothschild eine Anzahl derselben). Bald indessen sollte ihm wieder mannigfaltige Gelegenheit zu grösseren Kompositionen werden. Er malte im Auftrag des Königs Ludwig für den Festsaalbau der Re-

sidenz die Schlacht an der Moskwa (1835 vollendet), für den jungen Herzog von Leuchtenberg vierzehn Kriegsbilder (1841), welche Episoden aus dem Leben seines Vaters, des Prinzen Eugen, schildern; dann, nach Wien berufen (1850), auf den Wunsch des Hofes die Thaten der österreichischen Armee unter ihrem Führer Radetzky. Eine Arbeit, der sich Adam mit um so grösserem Eifer hingab, als er auch in Wien seine Laufbahn mit Erfolg begonnen hatte. Das erste der so entstandenen Bilder schilderte die Schlacht von Custozza, darauf folgten diejenigen von Novara und Temesvar; den Schluss dieses Cyclus bildet das Bildniss Radetzky's. Auch König Ludwig von Bayern liess die neuesten Kriegsereignisse von Adam darstellen: so insbesondere die Schlachten von Novara und Custozza und weiterhin die Erstürmung der Düppeler Schanzen (diese drei Werke in der Münchener neuen Pinakothek). Doch sind diese drei Bilder mit wesentlicher Beihülfe seines Sohnes Franz Adam (s. d.) ausgeführt; wie denn überhaupt das gemeinsame Arbeiten des Vaters und der Söhne, insbesondere bei den lithographirten Werken, in manchen Fällen eine Unterscheidung dessen, was Jedem derselben angehört, fast unmöglich macht. Das letzte grössere Bild des Meisters war die im Auftrage des Königs Maximilian II. gemalte Schlacht von Zorndorf (für die historische Galerie des Maximilianeum bestimmt).

Adam arbeitete mit ungemeiner Leichtigkeit; er fand so bei seinen grösseren Arbeiten noch Musse genug, eine grosse Anzahl von Genrebildern auszuführen, von denen ein nicht geringer Theil in's Ausland gekommen ist. In der Schilderung des Soldatenlebens war er unerschöpflich an immer neuen Kombinationen. Dabei wusste er bisweilen den Ton einer tieferen Empfindung anzuschlagen; so z. B., indem er ein verlassenes Schlachtfeld schildert, auf dem sich französische Kürassiere mit ihren verwundeten Pferden zu retten suchen; im Vordergrunde steht unter einem Baume ein lediges, abgemüdetes Pferd, so lahm und schwer, wie die Atmosphäre, die auf der ganzen Scene liegt und die bange Ahnung erregt von allen Schrecken des Kriegs. Oder der Künstler vergegenwärtigt in grösserem Rahmen und in verschiedenen Episoden das Elend des russischen Rückzuges. Auch Arbeit und Mühsal des Pferdes im Dienste des Menschen wusste er lebendig zu veranschaulichen, sowol das feine nervige Wesen des Luxuspferdes als die schwerfällige Anstrengung des Ackergauls am Pflug und am Lastwagen. — In seinen Schlachtenbildern ging er immer auf Treue der Lokalität und auf Versinnlichung des Hauptvorgangs aus, so z. B. in der Schlacht von Custozza, wo einerseits der muthige Angriff des Regiments Kinsky, andererseits die Gruppe der österreichischen Befehlshaber eine Vorstellung von der ganzen Schlacht zu geben suchen. Wie die modernen Schlachtenmaler überhaupt, so deutet auch Adam gern die strategische Bewegung, die Disposition der Massen an. Dadurch erhalten solche Bilder bei einer grossen Anzahl kleiner Figuren einen landschaftlichen Charakter, während das eigentlich malerische Kampfgetümmel nur in einzelnen Episoden beiherspielt.

Zu den künstlerischen Verdiensten Adams gehört auch dies, dass er neben Peter Hess und Anderen ein gesundes realistisches Element in die Genremalerei der Münchener Schule gebracht hat. Seine Arbeiten zeugen von einem genauen Naturstudium; dass er öfters noch in Pferden und Figuren etwas ungelenk blieb, kann nicht Wunder nehmen, da er ohne unmittelbare Vorgänger fast Alles aus sich selber lernen musste. Seine malerische Behandlung leidet an dem trockenen und kühlen Ton, der in den vier ersten Jahrzehnten dieses Jahrh. der deutschen Malerei fast durchgängig eigen war. Indess ist sein Vortrag eher breit, als ängstlich und spitz zu nennen. An den Gemälden seiner späteren Zeit haben die Söhne mitgearbeitet, seine Weise lassen sie daher nicht mehr rein erkennen.

Adam hat nach seinem Tode eine Menge von Zeichnungen und Studien hinterlassen, nach denen seine Bilder zum Theil ausgeführt sind; es finden sich Bll. darunter, die zu seinen besten Leistungen gehören (allein 231 zu Voyage en Russie), auch eine Reihe von Schlachtenbildern aus dem Feldzuge von 1809 in Kärnthen und Italien zu einem Porzellan-Service für den Kaiser Napoleon I.; ferner zwei grosse Zeichnungen, die eine: Napoleon vor Moskau, die andere, dessen Rückzug aus Russland etc. Eine reichhaltige Sammlung von Skizzen aus den Kriegsjahren 1809 u. 1812, sämmtlich auf den Schlachtfeldern selber genommen, ist in das k. Kupferstich-Kabinet zu München übergegangen.

Der Künstler hat auch selber radirt und lithographirt. Seine Radirungen zeigen eine gewandte Nadel, sind übrigens bald mehr, bald minder ausgeführt. Namentlich diejenigen aus seiner früheren Zeit sind selten. Es finden sich unter den Bll. eine Anzahl Bilderbogen aus dem Verlage von Fr. Campe in Nürnberg, gewöhnlich kolorirt.

Bildnisse: Brustb. Krüger del. Remy lith. Fol. Vergl. auch No. 85 u. 86 der Originallith.

a) Von ihm radirt:

1—6) 6 Bll. mit Militär- u. Reiterscenen. In Umrissen leicht schattirt. 6 Bll. AS bez. kl. qu. 8. Wol die ersten Versuche des Meisters von 1806.

7—10) Soldaten zu Fuss und zu Pferd, im Freien und bei Gebäuden. 1806. qu. 8.

11) Ein Bl. mit vier Motiven: Pferde am Brunnen, ackernder Bauer etc. 1806. gr. qu. 4. Sehr selten.

12) Die Schlacht von Eylau. 1807. qu. Fol.

13) Die Schlacht von Breslau. 1807. qu. Fol.
Beide Bll.: I. Vor der Schr., sehr selten. Dann kolorirt.

14) Schlacht zwischen Franzosen u. Oesterreichern

im Befreiungskriege. In der Mitte ein Trompeter zu Pferd. qu. Fol. Aus der früheren Zeit.
15) Das spanische Infanterieregiment Quadalaxara auf dem Durchzug nach Augsburg. qu. 4. Kolorirt.
16) Bivouac von bayrischen Chevauxlegers. Schönes u. seltenes Bl. kl. qu. Fol.
17) Bayrische Artillerie. 1807. qu. 4. Sehr selten.
18) Französ. Kürassiere. Aquatintaversuch. qu. Fol.
19 u. 20) Zwei Reitergefechte. qu. 4.
Beide Bll.: I. Vor der Schr., sehr selten. Dann kolorirt.
21) Cavallerie-Lager. Mit dem Namen. qu. 4.
22) Bayrische Chevauxlegers. qu. 8.
23) Der verwundete Kürassier nach rechts reitend. Mit dem Namen. qu. 8.
Aeusserst selten, da die Platte nach etlichen Abdrücken abgeschliffen wurde.
24) Die Reitschule. Mit dem Namen. qu. 8.
25) Waldlandschaft mit drei Reitern. Leicht radirt. gr. qu. Fol.
26) Der Auszug zur Jagd, mit vielen Fig. Leicht rad. gr. qu. Fol.
Diese Rad. war für eine Folge von 6 Bll. bestimmt, mit Scenen bei der Parforcejagd, welche bei J. L. Rugendas in Augsburg erschien. Die Zeichnung derselben ist von A. Adam, die Platten sind wol ebenfalls von ihm vorradirt. Da Rugendas die Jagdstücke in Schwarzk. herausgab, sind die Abdrücke von den radirten Platten sehr selten. Die Bll. haben deutsche und französische Unterschriften.
27—34) Die Folge des Hirchfanges, 8 Bll. mit Hirschjagden. Albrecht Adam fec. Aug. V. kl. qu. Fol.
I. Vor der Schr.
35) Zwei Hirschjagden auf einem Bl. qu. Fol.
36—38) Ruhende Löwin, stehender Tiger, zwei grosse Affen. 3 Bll. qu. Fol.
Diese Thiere zeichnete Adam 1807 in der Menagerie von Simonelli in Augsburg und radirte sie zu Plakatanzeigen.
39) Fuhrleute, welche mit fünf Pferden auf einer Bergstrasse fahren; das vordere Pferd ist gestürzt. Mit dem kleinen Monogramm der beiden A. qu. 8.
40) Ein Zugpferd nach links mit einem Stricke; der Wagen oder das gezogene Schiff ist nicht sichtbar. Mit dems. Monogramm. qu. 8.
41) Landschaft mit zwei Reitern und einem Hirten. qu. 8.
42) Zwei Männer zu Pferd im Trabe. qu. 8.
43) Ein Mann zu Pferd im Galopp. qu. 8.
44) Vier Pferde auf der Weide. qu. 8. Die Aetzdrücke sehr selten.
45) Ein Holzwagen mit drei Pferden und Fig. bei Schneegestöber. qu. 8.
46) Pferde und Kühe bei der Tränke, zwei Darstellungen auf einem Bl. qu. 4.
47) Zwei Pferde am Wasser. qu. 8.
48) Die Stute mit dem Füllen. qu. 4.
49) Das grasende Pferd bei einer Holzeinzäunung. qu. 8. Sehr selten.
50) Das Pferd am Brunnen. qu. 8.
51) Gruppe von vier Fuhrmannspferden auf der Strasse. Mit dem Monogramm der beiden A. u. f. qu. 12.
52) Vier Pferde mit und ohne Reiter. qu. 4.
53) Das Gestüte. qu. 4.
54) Der Karren im Hohlweg. qu. 12.
55) Studien von 9 Zug- und Ackerpferden mit 5 Fig. schmal qu. 4.
56) Die heimziehende Kuhheerde. qu. 8.
57) Der über einen Baumstamm reitende Officier. qu. 8. Sehr selten.
58) Die junge Kuh im Stalle. Rad. u. in Schwarzk. qu. 8.
59—64) Studien von Hirschen, einem Pferde und einem Hunde. 6 Bll. 8. u. qu. 12.
65) Zwei Affen auf einem Bl. 8.
66) Der Kettenhund auf dem Hundehaus. Umriss. 12.
67) Todter Hirsch, Umriss mit Aquatinta. 12.
68) Ein Bl. mit Hirschköpfen, in Aquatinta. qu. 8.
69) Der Pferdekopf ohne Zaum: Kopf u. Hals eines Apfelschimmels im Profil. Mit dem Namen. 8.
I. Rad. vor der Aquatinta.
70) Pferdekopf mit Zaum, nach rechts sehend. 1814. Rad. u. Aquatinta. 4.
71) Das Landhaus hinter dem Zaun; rechts vorn ein sitzender Mann bei zwei Bäumen. Sehr flüchtig rad. qu. 8.
72) Bl. mit verschiedenen Figurenstudien. qu. 8.
73—84) Männer- und Frauenkostüme. 12 Bll. 16. Sehr seltene Folge.

b) Von ihm lithographirt:

85) Selbstporträt: Albrecht Adam, ganze Figur zu Pferde. gr. qu. Fol.
86) Voyage pittoresque et militaire de Willenberg en Prusse jusqu'à Moscou, fait en 1812, pris sur le terrain même et lithogr. par A. Adam. 101 pl. Munic 1827—1833. qu. Fol.
Mit des Künstler's Brustb. D. Engelmann del. auf dem Titel. Dann die Bildnisse des Prinzen Eugen, des Kaisers Napoleon I. und des Generals Murat, ebenfalls von Engelmann lith. Am Schluss des ersten Heftes ein Bl. nach C. W. v. Heideck: Prinz Eugen im Kampfe mit Kosacken bei Magdeburg.
Die Originalzeichnungen in der Leuchtenberg'schen Galerie zu St. Petersburg. Nur die Umrisse sind von A. Adam und zwar mit dem Pinsel auf Stein gezeichnet, die lith. Ausführung dagegen rührt von seinen Söhnen, vorzugsweise Benno Adam, her. — Es gibt von dem Werke auch kolorirte Exemplare.
87) Vierundzwanzig Umrisse (Scenen aus dem russischen Feldzug im J. 1812). Nebst dem franz. Titel: Croquis pitt. etc. Tondruck. München 1834. qu. Fol.
88) Napoleon I. zu Pferd vor Moskau, nach dem Gemälde bei S. von Rothschild in Paris. gr. Fol.
89) Prinz Eugen von Leuchtenberg in der Schlacht an der Moskwa. Nach dem Gemälde im Festsaalbau der Residenz zu München. gr. Fol.
90) Reiterbildniss des kgl. bairischen Oberstallmeisters von Kessling (die Landschaft ist von Lesché). gr. Fol.
91) Fünf schmausende französ. Soldaten. qu. Fol.
92) Polnische Soldaten im Stalle beim Mahle. qu. Fol.
93) Fressendes Pferd im Stalle. qu. Fol.
94) Traveller. Stehender Rappe nach rechts. In einer Bordüre. gr. qu. Fol.
95) Das fürstlich Wrede'sche Gestüte zu Colmberg. In der Sammlung von Orig.-Handzeichnungen lebender bayr. Künstler. 5 Hefte. München 1817—20. roy. qu. Fol.
96) van Aken mit drei Löwen spielend. Ebenda. 1819. roy. qu. Fol.
97) Pferdeweide mit einem Hirten, der unter einem Eichbaum sitzt; Gegend bei Starnberg. qu. Fol.
98) Pferdestudien. 1. Lief. 8 Bll. München. qu. Fol.
99) —— 2. Lief. 6 Bll. 1820. Ebenda. qu. Fol.
100) Das Oktoberfest in München. 1822. gr. qu. Fol.
101) Das Pferderennen bei dem Oktoberfeste in München 1822. gr. qu. Fol.

c) Nach ihm gestochen:

1) Treffen bei Ebersberg, Kampf auf der Brücke, 3. Mai 1809. A. Adam inv. J. L. Rugendas sc. roy. qu. Fol.

d) Nach ihm lithographirt:

1) Kaiser Joseph I. von Oesterreich zu Pferd mit seinem Generalstabe, Galvanographie von L. Schöninger. gr. Fol.
2) Französische Kürassiere in Moskau, lith. von J. Giere für den hannover'schen Kunstverein. 1834. Roy. qu. Fol.
3) Der Fürst von Fürstenberg, nebst der Fürstin u. Gefolge zu Pferd in einer Landschaft, lith. von Maier. qu. imp. Fol.

---

4) Das Innere eines Pferdestalles mit drei Pferden und dem Knechte, von Joh. A. Sterzer. gr. qu. Fol.
5) Ein Stall mit orientalischen Pferden, von Demselben. Fol.
6) Studien von Pferden verschiedener Racen, von G. W. Melchior. gr. qu. Fol. Auch kolorirt.
7) Kaimanca, arabisches Pferd im Gestüte Scharnhausen, von G. Küstner. gr. qu. Fol.
8) Weidende Pferde, von Eckemann-Alesson. Tondruck. gr. qu. Fol.
9 u. 10) Ein pflügender und ein heimkehrender Bauer, 2 Bll., von demselben. Tondruck. gr. qu. Fol.
11) Gebirgsansicht von der Höhe des Peissenberges in Oberbayern, von F. Kretschmar. s. gr. roy. qu. Fol.
12) Landschaft mit ackernden Bauern, von F. Bockhorny. qu. Fol.
13 u. 14) Landschaften mit Vieh. 2 Bll. nach A. Adam u. Wagenbauer. Von F. Bockhorny. qu. Fol.
15) Zwei Pferde auf der Weide, von C. Lander. Fol.
16) Laufende Pferde im Freien, v. demselb. Fol.

Eine Anzahl von Gemälden u. Zeichnungen A. Adam's ist von seinen Söhnen theils radirt, theils lithogr. worden:

17—26) Verschiedene Darstellungen von Heinrich Adam. s. d.
27—33) —— von Benno Adam. s. d.
34—49) ——, von Franz Adam. s. d.
50—61) ——, von Eugen Adam. s. d.
62 u. 63) ——, von Julius Adam. s. d.
64) Die Veredlung der Pferdezucht auf Alsen. Bildnisse und Skizzen aus dem Gestüte des Herzogs Christian August von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg, nach der Natur gem. 1838. Von Benno und Franz Adam. Stuttgart 1839—41. 19 Bll. in roy. qu. Fol. nebst erklär. Text vom Grafen vom Holmer. gr. 4.
65) Zehn arabische Pferde des Herrn Gliecho, auf 2 Bll. von Benno u. Franz Adam. Fol.

s. Kunstbl. Stuttgart 1823, 1827, 1835, 1839, 1841. — Kunstblatt, herausgeg. von Fr. Eggers, 1851, 1854.

J. Meyer.

Heinrich Adam, Landschaftsmaler und Radirer, geb. zu Nördlingen 1787, † zu München den 15. Februar 1862. Ursprünglich wie sein Bruder Albrecht zum Konditor bestimmt, wandte er sich 1808 in Augsburg der Kunst zu, wo er zunächst Bilder zum Auschneiden und Schlachten, welche kolorirt wurden, radirte. Noch in demselben J. kam A. nach München, war dort kurze Zeit am Wasserbaubureau angestellt und radirte verschiedene Platten für dessen Generaldirektor Wiebeking. 1811 hielt er sich mit seinem Bruder Albrecht längere Zeit am Comersee auf und versuchte sich dort in Aquarellmalerei. Damals radirte er auch nach seinem Bruder zwei grössere Bll. mit italienischem Militär; ebenso nach Albrecht 1813 zu Mailand sechs Jagdstücke. Auch für das Werk des Grafen Rechberg über russische Kostüme lieferte er mehrere Bll. Im J. 1819 machte er eine dritte Reise nach Italien und entwarf am Comersee Zeichnungen und Skizzen zu Oelbildern.

Seitdem hat er sich vornehmlich der Landschaftsmalerei zugewendet (1822 Ansicht von Como für Max I. von Bayern); doch hat er niemals aufgehört zu radiren. Im J. 1826 durchreiste er Bayern, um 24 Städteansichten zu zeichnen, welche von G. Krauss lithographirt wurden. In der letzten Zeit malte A. eine bedeutende Anzahl von Prospekten, besonders von München und der Umgegend. In der neuen Pinakothek daselbst ist eine Ansicht des Max-Josephplatzes von 11 Ansichten monumentaler Neubauten umgeben, eine andere vom Marienplatze mit 14 Randbildern. Doch malte er auch Landschaften aus den bairischen Alpen, aus Oberitalien und der Schweiz. Diese Bilder sind mit Fleiss und Treue nach der Natur, aber in einer nüchternen und trockenen Manier ausgeführt, welche auch seine Radirungen kennzeichnet.

Auf Aquarellen, Tuschzeichnungen und Gemälden kommen obenstehende Monogramme vor.

a) Von ihm radirt:

1—4) Darstellungen aus der französischen Revolution. 4 Bll. 8. Aus früherer Zeit.
5) Ansicht der Illumination in: Beschreibung der grossen Illumination auf dem Max-Joseph-Platze zu München bei der Vermählung des Kronprinzen von Baiern mit Therese von Sachsen-Hildburghausen, 13. Okt. 1810. 4.
6) Schafe. kl. qu. 8. Aus früherer Zeit.
7—15) 9 Bll. Landschaften mit Ruinen, Gebäuden und Figuren. qu. 12. 8. und qu. 4. Aus früherer Zeit.
16) Landschaft mit Fluss und Fähre, worin ein paar Soldaten. 1809. qu. 4.
17) Lagerndes Militär vor einem Gehöfte. 1809. qu. 4.
18) Tell und der Hut. kl. 8.
19) Stauffacher und Gertrud. kl. 8.
20—25) Sechs Ansichten von Landshut und Umgebung. 1822. Landshut bei Krüll. qu. Fol.
26) Pferderennen am Münchener Oktoberfest. Mit des Künstlers Namen. qu. Fol.
27) Ansicht von München von der Ferne gen. kl. qu. Fol.
28) Ansicht der Frauenkirche zu München. 1811. kl. Fol.
29) Ansicht des Marienplatzes daselbst. kl. Fol.

30) Ansicht der neuen Isarbrücke daselbst. kl. qu. Fol.
31—34) Die vier Jahreszeiten in »Abendstunden der Familie Rosenthal.« München u. Nürnberg. s. a. 8. 4 Bll. bez. H. A. f.

b) Von ihm nach Anderen radirt:

35) Kleine Landschaft mit Fischerhütte. Nach Dillis. kl. qu. 8.
36) La Cavaleria del regno d'Italia unter Eugen. Nach A. Adam. Auch kolorirt. gr. qu. Fol.
37) L'Infanteria del regno d'Italia unter Eugen. Nach A. Adam. Auch kolorirt. gr. qu. Fol.
38) Französische Kürassiere. Nach A. Adam's Zeichnung. qu. 4.
39—44) Folge v. 6 Bll. mit Jagden. Nach A. Adam. 1813. qu. 4.
45—48) 4 Ansichten vom Comer See. G. Rebell del. Auch kolorirt. qu. Fol.

c) Von ihm nach Andern gestochen:

49) Cavallo arabo (arabisches Pferd), von einem Diener nach rechts gefürt, mit Architektur. Nach A. Adam. Mailand 1811. gr. Fol.

d) Von ihm lithographirt:

50) Manöver bayerischer Artillerie-Landwehr. 1814. 1814. qu. Fol.
I. Probedruck.
51) Unterricht im Landschaftszeichnen. München. 4 Hefte mit 32 Bll. qu. Fol.
52) Johann Erzherzog von Oesterreich. Nach Kriehuber, Tondr. Fol.

e) Nach ihm gestochen u. lithographirt:

1) Ansicht von München, mit 10 Randbildern, gest. von C. Schleich. qu. Fol.
2) Das Schwibbogen-Thor zu Augsburg. Gest. von F. Würthle für das König-Ludwig's-Album. 6. Jahrg. 1851. qu. Fol.
3) Ansicht von St. Veit bei Landshut, bez. mit H. A. 1839, in verkehrter Folge. Lith. von J. Selb. gr. qu. Fol.
4) 24 Städteansichten aus Bayern. Von G. Krauss.
5) Anleitung zum Landschaftszeichnen in systematischer Stufenfolge. Stuttgart 1842. 25 Bll. qu. Fol.

W. Schmidt.

(Rafael) Benno Adam, der älteste Sohn des Albrecht, geb. zu München 1812, unter den Thiermalern der modernen deutschen und insbesondere der Münchener Schule Einer der Ersten. Er bildete sich unter seinem Vater aus und lithographirte zuerst verschiedene Bll. nach dessen Gemälden und Zeichnungen. Bald indessen schlug er eine selbständige Richtung ein, indem er das Leben des Hausthiers, bisweilen auch in genrehafter Verbindung mit menschlichen Figuren (z. B. Viehmarkt im bayrischen Gebirge in der Münchener neuen Pinakothek), zum Gegenstande nahm. Rasch bekundete er nun in dieser Gattung ein vielseitiges Talent. Er versteht die verschiedensten Thiercharaktere gut zu treffen, ihre Eigenthümlichkeit scharf auszuprägen und sowohl die ernste als die komische Seite ihres Lebens zu schlagendem Ausdruck zu bringen. Eben darin nimmt er — verwandt dem englischen Thiermaler Landseer — jene hervorragende Stelle ein. So schildert er nicht nur das Hausthier (auch Pferde, Ziegen u. s. f.) in ihrem drolligen Zusammensein, in ihrem dumpfen, brütenden Zustande, sondern auch das vom Jäger gehetzte oder angeschossene Hochwild (bisweilen in Lebensgrösse) mit gleichem Erfolge. In der neuen Münchener Pinakothek finden sich einige Bilder dieser Art.

Zu seinen besten Bildern zählen: eine Fuchsjagd (lebensgross) im Besitze des Fürsten Karl von Fürstenberg in Donaueschingen, und Angeschossener Hirsch, von einem Hunde gestellt (lebensgross) beim Fürsten Max von Fürstenberg in Prag. Viele seine kleineren Bilder sind nach Amerika gekommen.

In seinen früheren Werken hat die Behandlung noch die trockene und geschriebene Weise der älteren Zeit; in den späteren wird sie freier und neigt zu einem dekorativen Vortrag. Die Färbung ist gewöhnlich in einem klaren, kühlen Ton. — Sehr bemerkenswerth sind auch seine Originallithographien.

a) Von ihm nach eigener Zeichnung lithographirt:

1) Ein Stier auf der Weide, nach einem Bilde. In Tondruck. gr. qu. Fol.
2. u. 3) Wilde Schweine. Todte Hirsche. 2 Bll. gr. qu. Fol.
4) Rückkehr von einem Viehmarkt. In Köhler's Münchener Album. 3. Heft. 1839. roy. Fol.
5) Lauernde junge Füchse, im König-Ludwig's-Alb. 1. Jhrg. München 1851. qu. Fol. Chromolith.
6) Seltene Verträglichkeit (Hund u. Katze). Chromolith. Ebendas. 4. Jahrg. 1855/56. gr. Fol. (Auch photogr. von J. Albert 1861).
7) Wildschweine im Walde. roy. qu. Fol.
8) 24 Taf. in: Beiträge zur land- und forstwissenschaftlichen Statistik der Herzogthümer Schleswig und Holstein. Fol.
Der Künstler war 1847 vom Grafen Ernst Reventlow-Farøe nach Holstein berufen, um für jenes Werk die Viehracen von Schleswig und Holstein zu zeichnen.
9) 24 Taf. in Farbendr. in: Anleitung zur Rindviehzucht von H. W. von Pabst. gr. 8. Stuttgart 1851.
10) 8 Taf. in Farbendr. in: Abbildungen der Schweizer Rindviehracen, nach der Natur gez. von Benno Adam. Herausgeg. von der ökonomischen Gesellschaft in Bern. gr. 4. Bern 1859.

b) Von ihm nach A. Adam lithographirt:

11) Wilhelm, König von Würtemberg zu Pferd. A. Adam p. ad nat. Imp. Fol.
12) Stute mit Füllen (Granicus: im Gestüte des Baron Biel in Mecklenburg), gez. R. B. Adam. gr. qu. Fol.
13—17) Gestüthengste: Robin Hood, Plumper, Herodes, Godolphin u. Shuffler. 5 Bll. gr. qu. Fol.
18 u. 19) s. Albrecht Adam, d. No. 64 u. 65.

c) Nach ihm lithographirt und photographirt:

1) Ländlicher Stall, nach dem Gemälde in der Münchener Pinakothek, von J. Woelffle. In: Piloty und Löhle, vierzig lithogr. Abbildungen etc. München 1862. roy. qu. Fol.
2) Viehmarkt im bayrischen Oberlande von demselben. In der Sammlung der vorzüglichsten

Gemälde in der Privatgalerie des Königs Ludwig I. München 1845. gr. Fol.

3) Englische Vollblutpferde, von demselben. qu. Fol.

4) Die Plünderung (19. Jahrh.), von demselben. qu. Fol.

5) Nach der Hirschjagd (Ein Jagdhund erwartet edles Wild), von Julius Adam. qu. Fol.

6) Hirschhetze, von C. Straub. qu. Fol.
Beide in Ton- und Farbendruck im neuen Münchener Galeriewerk.

7) Nach der Jagd. Fütterung der Hunde. Waldscene. Von Fr. Hohe. Farbendr. München 1861. gr. qu. Fol.

8) Lauernde Hunde (Hundestall). Nach dem Original photogr. von J. Albert. München 1860. kl. qu. Fol.

9) Ziegengruppe. Nach dem Gemälde in der Münchener Pinakothek photogr. von J. Albert. München 1864. gr. qu, Fol.

J. Meyer.

Franz Adam, der zweite Sohn des Albrecht, geb. zu Mailand 1815, als Genremaler des Soldaten- u. Schlachtenlebens sowie in seinen Pferdedarstellungen einer der besten deutschen Meister der Neuzeit. Er schlug die Richtung seines Vaters ein, bekundete aber schon in den Bildern seiner früheren Zeit eine eigene malerische Anschauung (französische Kürassiere in einer Halle während des Brandes von Moskau in der Münchener neuen Pinakothek). Franz, der schon im J. 1849 mit seinem Bruder Eugen während des Krieges in Italien Studien gemacht, begab sich 1850 zu gleichem Zwecke nach Ungarn. Angeregt durch die unmittelbare Anschauung, bekundete sich nun rasch sein ungewöhnliches Talent zur Schilderung des Kriegslebens. Schon bei Albrecht Adam war von dem wesentlichen Antheil die Rede, den sein Sohn Franz an den Schlachtenbildern von Novara, Custozza und den Düppeler Schanzen hatte. Die realistische Kunstweise führte Franz A. hier wie überhaupt noch entschiedener durch als sein Vater. Gerade nach dieser Seite bewährte er sowol in seinen Pferdestücken wie in seinen Kriegsscenen eine besondere Fähigkeit, die, verbunden mit einem gediegenen Naturstudium, es zu hervorragenden Leistungen gebracht hat (Reitergefecht bei Volta für den Kaiser von Oesterreich). Eine nicht minder treffende Beobachtung zeigte er gleichzeitig in der Darstellung volksthümlicher Sitten und Gewohnheiten; dahin gehören eine Anzahl von Bildern aus dem ungarischen Volksleben, insbesondere eine Schiffsfähre am Strande der Theiss mit vielen Figuren und eine Scene an demselben Flusse (eine Heerde Schaafe mit ihrem Hirten und Wallfahrer in einem Schiffe).

Der Künstler hat bis zum J. 1859 namentlich in Oesterreich Anerkennung und Gelegenheit zu mannigfachen Arbeiten gefunden. Ausser kleineren Genrebildern aus dem Soldatenleben, worunter namentlich das Kroaten-Quartier in einer Villa bei Mestre (im Besitze des Kaisers von Oesterreich) hervorzuheben, entstanden dort mehrere lebensgrosse Reiterbildnisse, die das gleiche Geschick des Malers bewiesen für die Darstellung des Menschen nach dem Leben wie für die scharfe Charakteristik des Pferdes (ein Werk dieser Art schon aus dem J. 1843: Feldmarschall Fürst Wrede, im Besitz der fürstlich Wrede'schen Familie zu Ellingen). Es sind dies die Portraits des Kaisers Franz Joseph u. vorab Radetzky's (für das Wiener Arsenal bestimmt, vollendet 1859), letzteres ein Hauptwerk des Meisters. Ausserdem: Feldmarschall-Lieutenant Baron Haynau mit seiner Umgebung auf dem Telegraphenthurm während der Belagerung von Malqhuera zu Mestre.

Im J. 1859, während des italienischen Feldzuges, befand sich Franz A. mit seinem Bruder Eugen im österreichischen Hauptquartier zu Verona, Villafranca und Valeggio. Er sollte die Vorgänge jenes Krieges malen; allein durch äussere Umstände wurde ihm der längere Aufenthalt in Oesterreich verleidet, und so kehrte er noch 1859 nach München zurück. Seltsam ist, dass ihm hier, bei seiner ausgesprochenen Begabung für die Schlachtenmalerei, keinerlei Aufträge von Seiten der Regierung wurden. Und doch hat sich Franz A. namentlich in der Schilderung des Kriegsgetümmels und der mannigfaltigen Episoden aus dem Feldleben noch neuerdings ausgezeichnet. Er vor Allen weiss die kühne, leidenschaftliche Bewegung des Momentes, die Kämpfenden in ihrer individuellen Lebendigkeit zu erfassen. Selten fehlt das Pferd dabei; es ist immer nach der Natur und mit meisterlicher Sicherheit geschildert. Er hat dann, da ihm selten Gelegenheit zu grösseren Aufgaben wurde, auch selbständige Pferdedarstellungen bis in die neueste Zeit gemalt; am liebsten das wilde ungebändigte Pferd der ungarischen Puszta oder den Soldatengaul, etwas mitgenommen im anstrengenden Dienst, bald im Kampf, bald in der Ruhe des Lagerlebens. Was allen diesen Bildern, und insbesondere den späteren, noch ausser der energischen Zeichnung eigenen Reiz gibt, ist die malerische Behandlung. Franz Adam weiss Landschaft und Figuren in eine besondere, der Natur fein abgesehene Licht- und Luftstimmung zu setzen und darin die Tonmassen wirksam von einander abzuheben. Auch der Vortrag ist meistens malerisch, markig und breit; es sind nur seltene Fälle, wo er in's Flaue und Verblasene fällt. Eine interessante Leistung des Künstlers, die von seinem Talent und Können ein treffliches Zeugniss gab, war das grosse Bild auf der Pariser Weltausstellung von 1867: die Strasse zwischen Solferino und Valeggio am Tage der grossen Schlacht. Sie zeigt diese nicht selber, sondern den Rückzug der verwundeten Oesterreicher hinter der Front der Armee, während zugleich neue Truppen mit Geschützen zum Angriff vorstürmen. Alle Schrecken des Krieges sind hier in der hellgrauen, heissen Luft des

Mittags scharf ausgesprochen und mit ergreifender Wahrheit versinnlicht. Nur fehlt es der ausgedehnten Komposition mit ihren mannigfachen Episoden an einem Mittelpunkt, wie andererseits Licht und Schatten nicht genug zusammengehalten sind. Dennoch bleibt das Bild eine der bedeutendsten Leistungen der neueren Malerei. Die schauerlichen Folgen des Krieges hat Franz A. nochmals in jüngster Zeit in einem Rückzuge aus Russland 1812 versinnlicht, ein Bild, das vielleicht zu sehr nur auf malerische Wirkung angelegt ist (Internat. Ausstellung in München 1869). Noch ist der sittenbildlichen Kriegsscenen in kleinerem Massstabe aus den letzten Jahren zu gedenken, die namentlich auch durch die feine Ausführung ansprechend sind. In dieser Weise ist ein neueres Bildchen, Gefecht von österreichischen Uhlanen mit piemontesischen Dragonern aus dem Feldzug von 1859 (gemalt 1868), nicht bloss durch die lebensvolle Bewegtheit, sondern auch durch die malerische Durchführung von besonderem Werthe; ebenso vier kleine, fast miniaturartig in Oel auf Metall gemalte Schlachten aus dem Kriegsleben des bayr. Feldmarschalls Prinzen Karl zu der Decke des diesem von der bayr. Armee nach dem Kriege von 1866 gewidmeten Prachtalbums.

Fr. Adam hat in seiner früheren Zeit nach Zeichnungen und Bildern seines Vaters lithographirt; schon in diesen Bll. zeichnete er sich durch eine sichere und energische Hand aus.

a) Von ihm nach eigener Zeichnung lithographirt:

1) Transport gefangener Piemontesen aus dem ital. Feldzuge 1848. Für das König-Ludwig's-Album, 2. Jahrg. 1853. gr. qu. Fol.
2) Franz Joseph I. Kaiser von Oesterreich, im Hintergrunde Truppen. Nach dem Leben gemalt. gr. roy. Fol.
3) Ein fehlerfreies Pferd. qu. Fol.
4) Ein fehlervolles Pferd (mit Angabe aller äusserlichen Krankheiten). qu. Fol.

b) Von ihm nach A. Adam lithographirt:

1) Schlacht bei Novara am 23. März 1849. Nach dem grösseren Bilde A. Adam's im Besitze des Feldzeugmeisters Baron Hess in Wien. Roy. qu. Fol.
2) Wilhelm König von Würtemberg in Generalsuniform auf einem arab. Schimmelhengst. gr. Fol.
3) Alexander Herzog von Würtemberg in Uniform zu Pferde. gr. Fol.
4) General von Münchingen, kgl. würtemberg. Oberstallmeister in Uniform zu Pferde. gr. Fol.
5) Joseph Graf von Beroldingen. Gen.-Adjutant des Königs von Würtemberg, in Uniform zu Pferde. gr. Fol.
6) Baron von Kessling, kgl. bayr. Oberstallmeister zu Pferde in architekt. Umgebung. 2. Auflage (die erste siehe A. Adam, Lith., Nr. 90). gr. Fol.
7) General Graf Clam-Gallas mit Umgebung bei S. Lucia. gr. Fol.
8) Feldmarschall Graf Radetzky mit seiner Umgebung. Imp. qu. Fol. Nebst Erklär.-Bl.
9) Rückzug aus Russland (1812). Für das König-Ludwig's-Album. 1855. Tondruck. gr. qu. Fol.
10) Der Hufschmied, oder die Schmiede mit dem kranken Schimmel. Nach dem Bilde im Besitze des Baron Rothschild in Paris vom J. 1840. gr. qu. Fol.
11) Der Fuhrmann, seine Pferde im Stalle schirrend. gr. qu. Fol. Gegenstück.
12) Sultan Mahmud, Haupt-Beschäl-Hengst des Königs von Würtemberg. gr. qu. Fol.
13) Drei engl. Jagdpferde d. Lord Pembroke. qu. Fol.
14) Bastard, Vollblutpferd d. Lord Pembroke. qu. Fol.
15) Bildnisse vorzüglicher Pferde des Königs von Würtemberg. 2. Lief. in 24 Bll. Stuttgart. qu. 4.
16) Adrast, Gestüthengst. gr. qu. Fol.
17 u. 18) s. Albrecht Adam. c. No. 64) u. No. 65).
19) s. Eugen Adam b. No. 2.

c) Nach ihm gestochen:

1) Elisabeth (Kaiserin von Oesterreich) als Prinzessin Braut zu Pferde im Schlossgarten zu Possenhofen 1852. Figur von C. Piloty, Pferd von Fr. Adam. Von Fleischmann. gr. roy. Fol.

d) Nach ihm lithographirt:

2) Die Franzosen im Kreml zu Moskau, von J Wölffle. In lith. Abbildg. der bayr. Pinakothek 1850. roy. Fol.
3) Englische Vollblutpferde von J. Wölffle. Fol.
4) Ungarische Pferde auf der Puszta. Photogr. v. J. Albert. gr. Fol.
5) Das sterbende Pferd, von seinem verwundeten Husaren betrachtet. Nach A. Adam. qu. Fol.

Zum Theil nach Mündler'schen Notizen.

J. Meyer.

Eugen (Carl) Adam, der dritte Sohn des Albrecht, geb. zu München d. 22. Jan. 1817. Schüler seines Vaters, gleichfalls tüchtig in der Schilderung des Soldatenlebens in Krieg und Frieden. Doch behandelt er auch mit Glück die Sitten malerischer Volksstämme inmitten ihrer Natur und Wohnsitze. Schon in den J. 1844—1847 bereiste er zu diesem Zwecke Ungarn, Kroatien u. Dalmatien. Im August 1848 ging er dann mit seinem Vater auf den Kriegsschauplatz in Italien, zunächst nach Mailand, und verweilte bis 1856 namentlich in Venedig, Mailand, Turin und Florenz. Während der Feldzüge in den J. 1848 und 1849 sammelte er eine Reihe von Terrainskizzen sowie Figurenstudien aus dem militärischen Leben, die zum Theil von Albrecht und Franz Adam zu ihren Schlachtenbildern benutzt wurden und überhaupt für die lith. Kriegsdarstellungen des Vaters und der Brüder eine wesentliche Grundlage bildeten. Hierbei bewährte Eugen A. ein besonderes Geschick für die charakteristische Schilderung der Lokalität, der landschaftlichen sowol als namentlich der architektonischen, deren Zeichnung immer sicher und treffend ist.

Von den Oelbildern des Künstlers aus dem Gebiete des Kriegslebens sind vorzugsweise zu nennen: Manoever unter dem Kommando des Kaisers von Oesterreich auf der Heide von Malpensa im J. 1851, mit vielen Fig. (im Besitze des Grafen Giulay zu Wien); 2 Darstellungen aus

der Einnahme von Malqhuera (1852, im Besitze des Kaisers von Oesterreich); Der verwundete Soldat auf dem Schlachtfelde von Solferino (1859, in der Münchener neuen Pinakothek, s. Lith. b. Nr. 4); Reitergefecht zwischen österr. Uhlanen und piemont. Dragonern (1868). Ausserdem hat Eugen A. viele kleinere Soldatenbilder in Aquarell, sowie Pferdebildnisse gemalt, die grösstentheils nach Oesterreich gekommen sind; immer bemerkenswerth durch treue Naturbeobachtung und sorgsame Ausführung.

In der neuesten Zeit ist der Künstler namentlich wieder mit Schilderungen des Volks- sowie des Jagdlebens beschäftigt (auf der internat. Austellung in München 1869: Dalmatiner Landleute am Brunnen und Rückkehr von der Parforce-Jagd).

a) Von ihm nach Albr. Adam lithographirt:

1) Der Mittag. Bayr. Hochländer mit einigen Pferden unter einer Eiche ruhend. gr. qu. Fol.
2) Der Abend. Postillon mit seinen Pferden im Gespräch mit einer Bäuerin. gr. qu. Fol.
3—6) Jagden zu Pferd. 4 Bll. gr. qu. Fol.
7) La Chasse au Sanglier. gr. qu. Fol.
8 u. 9) L'Affût und le Repos d'après la chasse, 2 Bll. Chromolith. qu. Fol.
10—12) Drei Bll. mit Hunden. Fol.

b) Nach ihm lithographirt:

1) Ansichten der Stadt Salzburg u. ihrer maler. Umgebungen. Nach der Natur aufgenommen von Eugen Adam, auf Stein gez. v. Theodor Hellmuth. 3 Hefte à 6 Bll. München 1837. qu. Fol.
2) Erinnerungen an die Feldzüge der österreich. Armee in Italien, 1848 und 1849. Mit Text von F. W. Hackländer. 24 Bll. Fol. München. Grösstentheils nach Originalzeichnungen und Aquarellbildern von Eugen A. gemeinschaftl. mit Franz Adam ausgeführt und von Letzterem lith. Gedruckt in der lith. Anstalt von Julius Adam. Das Ganze als ein gemeinsames Werk der Gebrüder Adam herausgegeben.
3) Die Kirche von Bicocca bei Novara, von F. Würthle. Für das König-Ludwig's-Album von 1860. gr. Fol.
4) Nach der Schlacht bei Solferino, verwundeter Soldat auf dem Schlachtfelde (nach dem Bilde in der Münchener neuen Pinak. aus der 23. Lief. der Pinakotheken 3. vereinigte Sammlung). Von C. Feederle. gr. Fol. München 1861.
5) Bildliche Erinnerungen an den eidgenössischen Truppenzusammenzug im Aug. 1861. Nach der Natur gez. von Eugen Adam. Lith. von Franz Adam. 15 Bll. (Text deutsch u. franz. von Otfr. Abr. Roth). Bern 1863. gr. qu. Fol.

c) Nach ihm in Holz geschnitten:

6) Eine Anzahl militärischer Darstellungen aus dem ital. Kriege von 1859 in: Hackländer's »Ueber Land und Meer«. Stuttgart 1859.
7 und 8) Zwei Münchener Bilderbogen: Der Christbaum und Der Flachs. Fol.

Das Biographische nach Mittheilungen des Künstlers.

J. Meyer.

Julius Adam, Maler und Lithograph, der vierte Sohn des Albrecht, geb. zu München 1821, Schüler seines Vaters. Er wendete sich bald ganz der Lithographie zu und gründete zu München eine lithograph. Anstalt, aus der viele gute Bll. hervorgegangen. Landschaften mit Figuren und Thieren in Aquarell kommen nur aus seiner früheren Zeit vor. Neuerdings Photograph. Als solcher hat er sich gleich Albert bemüht, die Photographie auf Metallplatten zum künstlichen Schnelldruck unter die Presse zu bringen und trat daher als Leiter des neuen Verfahrens in die Albert'sche Kunstdruckerei ein.

a) Von ihm nach eigener Zeichnung:

1) Studium von Eseln, radirt. schm. qu. Fol.
2) Hundekopf, lith. 4.
3) Ein Reiter lässt aus einem Barren sein Pferd trinken. Mit der Feder auf Stein gez. 1840. kl. qu. 8. Selten.
4—8) Reiter u. Reitpferde. 5 Bll. lith. qu. Fol.

b) Von ihm nach Anderen lithographirt:

1) Pferde mit Jungen an einem Brunnen. Nach dem Gemälde von A. Adam bei H. Max v. Herding in München (Für den Mannheimer Kunstverein 1841). roy. qu. Fol.
2) Studien von Pferden verschiedener Race und Abkunft. Nach der Natur gez. von A. Adam. 2 Hefte à 4 Bll. Stuttgart 1841. roy. qu. Fol.
3) s. Benno Adam. c. Nr. 5.
4) s. Emil Adam. Nr. 1.

J. Meyer.

Emil Adam, Maler, Sohn des Benno Adam, geb. 20. Mai 1843 zu München. Er schildert insbesondere das Leben des Pferdes im Dienste des Menschen; auch in militärischen und Jagd-Scenen, doch zeichnet er sich dabei neuerdings nicht minder in der charakteristischen Darstellung der menschlichen Figuren aus. Seine erste Ausbildung erhielt er bei seinem Vater u. namentlich bei seinem Onkel Franz Adam. Schon 1860 hatte er für den Erzherzog Karl Ludwig einige Pferdeporträts zu malen; das erste Bildchen, das er dann öffentlich ausstellte (Oesterreichische Lagerscene, auf der grossen Kölner Ausstellung von 1861) ward mit Beifall bemerkt (nach Holland verkauft). Auf der Münchener Ausstellung von 1863 waren von ihm zwei grosse tüchtig ausgeführte Pferdebilder. Im J. 1865 machte er einen achtmonatlichen Aufenthalt in Brüssel und beschäftigte sich dort im Atelier des Malers Portaels mit figürlichen Studien. Im Novbr. 1867 wurde er mit seinem Vater nach Pardubitz in Böhmen berufen, um ein grosses Porträtbild des dort zu den Parforcejagden versammelten hohen Adels zu malen. Das Gemälde, Ein Meet bei Pardubitz, 1868 im Auftrage des Pardubitzer hunting Club ausgeführt, befindet sich im Besitz der Fürstin Maria Kinsky (die Landschaft und die Hunde von der Hand des Vaters). Das Bild, das sowol durch die glückliche Anordnung, bei sorgsamer und malerisch gewandter Ausführung, wie durch die treffende Charakteristik der einzelnen Bild-

nisse volle Anerkennung fand, hat ein weiteres Interesse durch die Darstellung hoher Persönlichkeiten der österreichischen Aristokratie.

a) Nach ihm lithographirt:

1) Arabische Vollblutstuten, gezüchtet im Privatgestüt d. Königs v. Württemberg: Anusa, Hasfoura, Dueba, Dachma. Nach dem Leben gem. von Emil Adam. Lith. von Jul. Adam in München. 4 Bll. Stuttgart 1862. gr. qu. 4.

b) Nach ihm photographirt:

2) Ein Meet bei Pardubitz (s. Text). Originalphot. von J. Albert. Imp. qu. Fol.

Das Biographische nach Mittheilungen des Künstlers.

J. Meyer.

Adam. J. Adam, wol englischer (schottischer?) Stecher. Von ihm:

1) Jakob I., König von Schottland. Kopie nach Johnstone. 4.

2) Maria, Königin von Schottland. Nach einem Gemälde bei Lord Buchan. 8.

W. Engelmann.

Adam. Adam, französischer Porzellanmaler, 1807 bei der Porzellan-Manufaktur in Petersburg beschäftigt. Das Museum der Ermitage besitzt von ihm eine hl. Familie auf Porzellan.

s. Dussieux, les artistes franç. à l'étranger; Paris 1856. p. 424.

Fr. W. Unger.

Adam. Pierre (Michel) Adam, Kupferstecher, Neffe von Jean Adam, geb. 29. Mai 1799 zu Paris, Schüler von P. Guérin und Oorteman, acht Jahre lang Professor der Kupferstecherkunst am Taubstummen-Institut in Paris. Er führte die Nadel mit grosser Sicherheit, wendete aber auch den Grabstichel an und vollendete die Platte mit Punkten. Die nach Gérard radirten Porträts des Künstlers waren ihrer Zeit sehr geschätzt. Gelegentlich derselben bemerkt Goethe: »Seine meisterhaft geistreiche Nadel leistet alles, was sie will. — — Es ist ein solches Sentiment in seinem Instrumente und der Abwechselung derselben, dass der Charakter des zu behandelnden Gegenstandes nirgends vermisst wird u. s. w.«

1) Bildnisse berühmter Personen in ganzen Figuren: »Collection des Portraits historiques de Mr. le Baron Gérard, gravés à l'eau forte par M. Pierre Adam.« Paris 1826. 80 Bll. Die Ausführung derselben übertrug der Künstler dem Maler Gérard.

I. Vor der Schr. Selten.

In der 2. Ausgabe: Oeuvres du Baron François Gérard gravées à l'eau forte (d'après les dessins de Dévéria) par P. Adam. 3 Vols. Paris (1857). Fol. Vol. I. enthält die 80 Portr. der 1. Ausg., ausserdem 3 neue und das Portr. des Malers gest. von Gérard, Vol. II. 36 Bll. histor. Kompositionen, Vol. III. 120 Bll. Skizzen und Porträts in Brustbild. oder Halbfig.

2) Mercure endormant Argus. Nach C. Steuben. gr. Fol.

Hiervon, sowie von den nachstehenden Nrn. 4), 6), 7) u. 8) giebt es Abdrücke:

I. Vor aller Schr., nur mit den gerissenen Künstlernamen.

II. Vor der Schr., d. h. mit Nadelschrift.

3) Louis XVI. distribuant des Bienfaits à des pauvres Paysans dans l'Hiver 1788. Nach L. Hersent. Roy. qu. Fol. (1822 ausgestellt).

I. Vor aller Schr. nur mit den gerissenen Künstlernamen und Wappen.

II. Vor der Schr., d. h. mit Nadelschr.

III. Mit der Schr. u. vor der Adresse von Danlos.

IV. Mit der Adresse.

4) Maladie de Las-Casas. Nach L. Hersent. gr. qu. Fol. (1824 ausgestellt). Für die Société des Amis des Arts gestochen.

5) Jeanne d'Arc faite prisonnière par les Anglais. Ein junger Engländer u. ein Mönch rauben ihr die weiblichen Kleider. Nach E. Dévéria. gr. Fol.

6) Passage de la Bérésina. Ch. Langlois pxt. Imp. qu. Fol.

7) Napoleon auf den Eisfeldern Russlands. Nach Ch. Langlois. Imp. qu. Fol.

8) Bataille de Wagram. Nach Ch. Langlois. Imp. qu. Fol.

9) Piron à la porte d'Auteuil. Nach Fräul. Ribault. Grosse Radirung.

10) Bildniss des Lord Byron. Nach Fräul. Ribault. gr. Fol.

Nach E. Dévéria. No. 11—15:

11) J. F. Collin d'Harleville, Lustspieldichter. 4.

12) Th. Bourgoin, Schauspielerin. 4.

13) J. B. Brizard (gen. Britard), Schauspieler. 4.

14) J. G. Marquis de Campistron, Dramaturg. 4.

15) F. Roger, dramatischer Dichter. 4.

s. Gabet, Dict. — Le Blanc, Manuel. — Goethe, Kunst u. Alterthum. 1824. V. Heft 3. p. 118.

W. Schmidt.

Adam. Hippolyte (Benjamin) Adam, Maler, geb. zu Paris 28. Sept. 1808, † 1853. Schüler von Langlois, dann von P. Delaroche, zählte er zu jenen Kleinmeistern, welche von der klassischen zur romantischen Schule sich herüberwendend, insbesondere das geschichtliche Sittenbild pflegten. Derartige Kostümbilder hat A. vornehmlich zwischen 1830 und 1840 gemalt; sie sind von geringem Werth. Später beschäftigte er sich mit Bildnissen und dekorativen Arbeiten.

s. Bellier de la Chavignerie, Dict.

J. Meyer.

Adam. (Jean) Victor Adam, Maler, geb. zu Paris 28. Jan. 1801, † in Viroflay am 1. Jan. 1867, Sohn des Kupferstechers Jean Adam, Schüler von Meynier und Regnault. Er ging von der klassisch akademischen Richtung aus, dann aber zur Darstellung des genrehaften Kriegs- und Soldatenlebens über, als unter Louis Philipp das historische Museum von Versailles errichtet und die Maler für dasselbe massenweise beschäftigt wurden, um alle Momente der französischen Geschichte in grossen und kleinen Bildern zu schildern. Auch Adam hat für jene Galerie eine Reihe von Schlachtenscenen geliefert: Einzug

der Franzosen in Mainz, Schlacht von Castiglione, Schlacht von Neuwied, Kapitulation von Nördlingen, Schlacht von Montebello, Kapitulation von Meiningen (die beiden letzten in Gemeinschaft mit Alaux) und Andere. Auch einfache Genrebilder hat Victor Adam gemalt: der Postillon, die Marketenderin, Rückkehr von der Jagd u. s. f. Er ist nicht ohne Talent und Geschicklichkeit, steht aber in seiner Gattung hinter seinen Zeitgenossen, den Charlet und Bellangé, an Lebendigkeit und Energie der Darstellung weit zurück. Seit den vierziger Jahren hat er sich vornehmlich mit der Lithographie beschäftigt, nachdem er schon vorher verschiedene lithographische Albums, die ihrer Zeit Beifall fanden, herausgegeben. In weiteren Kreisen namentlich durch diese Thätigkeit, in der er eine reiche Erfindungsgabe bewährte, bekannt.

a) Von ihm nach eigener Zeichnung gestochen:

1) Die Schlacht von Castiglione. V. Adam pinxit et sculpsit. 1835. Radirung. qu. Fol.

Gehört zu einer seltenen Folge: Essais de gravures à l'eau-forte. 1835. 14 Bll. von verschiedenen Künstlern.

2) Schlacht bei Neuwied am 18. April 1797. Nach seinem Bilde in Neuwied radirt. qu. Fol.

3) Stiche von ihm in: Déscription des Cérémonies et des Fêtes qui ont eu lieu pour le Baptême de Henri, Duc de Bordeaux. Paris 1827. P. Renouard. gr. Fol.

b) Von ihm nach eigener Zeichnung lithographirt:

4) Histoire de Napoléon et de la grande armée. Campagne de la république et de l'empire de 1792 à 1815. 8 Bll. (Bataille de Montereau — Waterloo.) Paris, Jouy. qu. Fol.

5) Napoleon Franz Joseph Karl, Herzog von Reichstadt, geb. 1811, † 1832. Zu Pferde. Fol.

6 u. 7) Aux Braves de Mazagran. Unten steht: 123 contre 12,000. 2 Kampf-Scenen aus dem algierischen Kriege. 1840. qu. Fol.

8) Der Tod des Herzogs von Orléans. 4 Bll. 1842. gr. qu. Fol.

9) Femme du Harem, montant un cheval persan. qu. Fol.

10) Un Longchamps sous la Régence. In Farben. gr. qu. Fol.

11) Schweizertrachten in älterer Zeit. Folge von 12 Bll. Paris. Engelmann. 4.

12) Schweizertrachten in neuerer Zeit. Folge von 21 Bll. Paris, Engelmann. 4.

Beide Folgen auch kolorirt.

13) Collection de costumes militaires; Armée française. 1832. In Genrebildern. 4.

14) Album militaire. 8 Bll. Paris 1834. kl. Fol.

15 u. 16) La République: Collection d'uniformes. 30 Motive auf 2 Bll. gr. Fol.

17 u. 18) La grande Armée: Collection d'uniformes, ou l'Empire. 30 Motive auf 2 Bll. gr. Fol.

19 u. 20) La jeune Armée: Collection de nouveaux uniformes français. 30 Motive auf 2 Bll. gr. Fol.

21) Charades alphabétiques par V. Adam. Paris, chez Aubert. qu. Fol.

22) Nouveau Abécédaire en Enigmes. 25 Bll. Paris, chez Aubert. Fol.

23) Fêtes des Environs de Paris. 8 Bll. Paris, Engelmann. qu. Fol.

24) Promenades dans Paris. — Paris en miniature. 8 Bll. qu. Fol.

25) Galérie pittoresque de la jeunesse. 40 Bll. Text von Mme. de Savignac. Schwarz u. kol. qu. 4.

26) La Mère Gigogne. Kleines Album mit Text von Mme. de Savignac. Paris chez Aubert. qu. 8. Schwarz u. kolorirt.

27) Les Passe-Temps. 30 Lief. à 6 Bll. gr. 4.

Daraus edirte Aubert in Paris ein Album von 40 Bll., ein anderes von 20 Bll., beide schwarz u. kolorirt.

28) Le Bien et le Mal, sujets composés et lith. par V. Adam. 17 Lief. à 6 Bll. Paris, Aubert. gr. qu. 4.

29) Toutes Sortes de Choses. 8 humoristische Bll. gr. qu. Fol.

30) Course au Clocher. qu. Fol.

31) Collection de Sujets de Chasse. 8 Bll. roy. qu. Fol.

Auch hieraus edirte Aubert ein Album von 20 Bll., schwarz u. kolorirt.

32—35) Jagden auf wilde Thiere. 4 Bll. Paris, Delarue. kl. qu. Fol.

32) Chasse au Sanglier. — 33) Chasse à l'ours. — 34) Chasse à la lionne. — 35) Chasse au tigre.

36—39) —— 4 Bll. Ebend. gr. qu. Fol.

36) Chasse au Lion. — 37) — au cerf. — 38) — à l'ours. — 39) — au Sanglier.

(No. 32—35 ist eine kleinere Folge.)

40—43) Les grandes Chasses. 4 Nrs. (Chasse au cerf, — au Tigre, — au Lion, — au Bison.) Paris, Dusacq & Co. gr. qu. Fol. Auch kolorirt.

44) Chasse à tir et à courre. 12 Nrs. Ebend. qu. Fol. Auch kolorirt.

45) Chevaux de race de tous pays. 30 Nrs. 5 Séries à 6 Nrs. Ebend. qu. Fol.

I. Série. Chevaux pur sang.
II. — — du Maroc.
III. — — du Nedidji.
IV. — — Mascates.
V. — Étalons et Poulinières.

46) Récompenses artistiques. 2 Cahiers, chacun de 24 Sujets. Ebend. kl. 4.

47) Album du Chasseur. 8 Bll. Die Landschaft gez. von Bichebois, Sabatier und Tirpenne. die Figuren von A. Adam. Paris, chez Aubert. qu. Fol. Auch kolorirt.

48) L'Album du Chasseur. Collection d'animaux et scènes variées de chasses. 40 Bll., auf jedem Bl. zwei Darstellungen. Paris, Bulla frères. qu. Fol. Schwarz und kolorirt.

49) Animaux. Premier Cahier formant un cours complet en 24 modèles, depuis les premières études jusqu'aux compositions achevées. Paris, Delarue. qu. 4.

50) Cours élémentaire d'animaux de toute espèce. 60 planches. Paris, Delarue. qu. 4.

51) Cours d'Etudes d'Animaux, dessinées d'après nature et lith. par V. Adam. 25 Lief. à 6 lith. Bll. Paris 1840—43. Fol.

Bildet eine Abtheilung des Cours élémentaire et progressif de dessin. Paris 1840—43. Fol.

52) Nouvelles études d'animaux dess. et lithogr. 50 Bll. Paris, Delarue. Fol.

53) Suite d'Animaux. 6 Bll. Paris 1833. gr. qu. Fol.

54) Lilly. — Percheron. — Boulonais. — Dearling. — Vengeance. — Bayadère, Arlequin et Nanette. 6 Bll. Sujets de chevaux et voitures. Paris, Delarue. gr. qu. Fol.

55) Porporato. — Madcap. — Calliste. — Rosita. —

Flammina. — Blason. 6 Bll. Pferdestudien. Ebend. gr. qu. Fol.

56) Le Marché aux Chevaux. 2 Nrs. Ebend. gr. qu. Fol. Auch kolorirt.

57) Grandes Études de Chevaux d'après nature. 12 Nrs. Ebend. gr. qu. Fol. Auch kolorirt.

58) L'Amateur de Chevaux. 24 Nrs. Ebend. gr. qu. Fol. Auch kolorirt.

59) Chevaux de Courses. 8 Bll.: Fille-de-l'Air. — Bois-Boussel. — Vermout. — Blair-Athol. — Gladiateur. — Gontran. — Magenta. — Valentino. Paris, Delarue. gr. qu. Fol.

60) Amazones historiques. Nackte Frauen zu Pferde. 6 Nrs. Paris, Dusacq & Co. qu. Fol.

61) Souvenirs de Voitures historiques, Chevaux etc. Geschichte des Pferdes. Dem Jockey-Club gewidmet. 6 Bll. qu. Fol. Kolorirt.

62) 12 Bll. mit Reiterbildern, darunter vier mit französischer Kavallerie. qu. Fol.

63) 24 Bll. mit Pferden, Kühen, Stieren, Eseln etc. Auf farb. Papier gedr. 6 Hefte. Paris, Engelmann. gr. qu. Fol.

64) Le Tournoi. Collection de 24 sujets de Chevaux et Costumes. Paris, Goupil & Co. Fol.

65) L'Hippodróme au coin du feu. 16 Bll. qu. Fol. Auch kolorirt.

66) Etrennes aux Paysagistes, Études d'animaux. Folge von 21 Bll. Paris, Aubert. Fol.

67) Combat du Taureau a Séville. 12 Bll. Dess. d'après nature. Paris, Delarue. kl. qu. 4.

68) Panidochème ou toutes sortes de voitures, in Heften. 4.

69) Pages historiques de toutes les Nations. 6 Bll. Fol.

70) Le Sac aux idées, avalanche de compositions de tout genre. 100 Bll. 4 Albums à 25 Bll. Paris, Dusacq & Co. 4.

71) M. de la Lapinière. 24 Sujets. Ebend. 4.

72) L'équitation et ses charmes. 24 Sujets. Ebend. 4.

73) Restez chez vous pour éviter les accidens de voiture. 24 Sujets. Ebend. 4.

74) La Vie d'un Soldat, ou la charge en douze temps. 24 Sujets. Ebend. 4.

75) Eaux des Pyrénées. Ansichten und Kostüme. 6 Bll. Mit Text. Fol.

76) Aug. Fréd. Marmont, Herzog von Ragusa. Berlin. Fol.

77) Catastrophe du chemin de fer de Versailles, 8. Mai 1842. V. Adam fec. ad vivum. gr. qu. Fol.

78) Poniatowsky zu Pferde. qu. Fol.

79) Portrait du Général Tom-Pouce, dans ses divers costumes, et de son équipage (avec rehauts). Paris, Goupil & Co. Fol.

80) —— de Kosciusko. Ebend. Fol.

81) Mémorables Journées de 1830. Faits historiques (27—29. Juillet), recueillis et lith. par V. Adam. Texte par J. Charrin. 15 Hfte. Paris 1830. qu. Fol.

82) La Destribution des Aigles au Champ de Mars, le 10 mai 1852. Paris, Goupil & Co. roy. qu. Fol.

83) La Bénédiction des Drapeaux. Seitenstück. Ebend. roy. qu. Fol.

84) Panorama de la bataille de l'Alma. Paris, Delarue. Lang Fol. Auch kolorirt.

85) Guerre d'Afrique. 4 Nrs. Paris, Dusacq & Co. qu. Fol.

86) 6 Bll. Italienischer Feldzug: Les Défenseurs de l'Indépendance italienne. — Combat de Montebello. — Bataille de Magenta. — Bataille de Solferino. — Combat de Palestro. — Combat de Marignan. Paris, Delarue. gr. qu. Fol.

87) Prise de Tétouan par l'armée espagnole, sous les ordres du maréchal O'Donnell. Ebend. gr. qu. Fol.

88) Bataille du Mont-Negro, gagnée par l'armée espagnole sur les troupes marocaines. Ebend. gr. qu. Fol.

89) Prise de Puebla par l'armée franç. sous les ordres du Maréchal Forey (17. mai 1863.) gr. qu. Fol.

90) Délassements. 24 Sujets (Bll.): Courses, Chasses, Pêches, Voitures, Batailles etc. Paris, Dusacq & Co. qu. 4.

Ausserdem verschiedene Bll. gemeinschaftlich mit Anderen:

91) Panorama du siège de Sebastopol. Von V. Adam, E. Ciceri et Benoit. Paris, Goupil & Co. qu. Fol.

92) Le Siège de Sebastopol. Von V. Adam und Leroy. Ebend. qu. Fol.

93) La Bataille de l'Alma. Von V. Adam, E. Ciceri u. Morel Fatio. Ebend. qu. Fol.

94) Retour en France des Dépouilles mortelles de Napoléon I. Von V. Adam, Arnout u. Bichebois. 19 Bll. Paris 1840. gr. qu. Fol.

95) Suisse, les Pâturages. (Alpe mit Kühen u. Ziegen.) Von V. Adam u. H. Clerget. gr. qu. Fol.

96) Sacre de Charles X. dans la métropole de Reims, le 29. Mai 1825. 12 Bll. v. V. Adam, Arnout, Courtin, Deroy und Maurin. Paris 1825. gr. Fol.

97) Der Freischütz ou Robin des. Bois. 8 Bll. von V. Adam u. E. Hostein. Fol.

98) Souvenirs et croquis de Dieppe et de ses environs. Landschaften, Marinen etc. Von V. Adam, Monthelier und Tirpenne. Fol.

99) Cours de Paysages, Figures et animaux. Lithogr. par Bichebois et V. Adam. 24 Bll. Paris, Bulla frères. Fol.

c) Von ihm nach Anderen lithographirt:

100) Fables de Lafontaine. Suite de Compositions par Seurre ainé Statuaire, lith. à deux teintes par V. Adam. 12 Livr. en 96 pl. Paris 1849. Fol.

101) Jagderinnerungen. Gez. von E. Fröhlich. 2 Hefte à 6 Bll. Mannheim 1839. (Berlin, Lüderitz.) gr. qu. Fol.

102) Treibjagd auf Hasen. Nach E. Fröhlich. gr. 4.

103) Bll. in der Reise des Grafen Emanuel Andrásy in Ostindien, nach diesem. Lith. Farbendr. Pesth 1859. gr. Fol.

104) Vues de Cérémonies du Couronnement de l'Empereur Nicolas I. et de l'Impératrice Alexandra à Moscou. 14 Bll. nach Zeichnungen von russischen Künstlern, von V. Adam u. L. Courtin. Paris 1828. Roy. Fol.

105) Inneres der Kapelle von St. Omer. Nach Bonington. Fol.

d) Nach ihm gestochen:

1) Reddition d'Ulm. Napoleon I. empfängt den General Mack. Nach V. Adam und Steuben von Edm. Jean Rubière. 1832. Mit Erklärungsbl. Imp. qu. Fol.

2) Helene, Herzogin von Orleans, Prinz. von Mecklenburg. Stahlst. Leipzig. gr. 4.

3) Arrivée de Charles X à Rheims. Nach Lafitte, Victor Adam und Bouchet, gest. von Lefèvre und Dormier. Die Figuren von Lefèvre, die Architektur von Dormier. Paris, Chalcographie du Louvre. qu. Fol.

Die Platte wurde nicht vollendet.

4) Le Serment (Sacre de Charles X. 1825.). Nach Lafitte, Vict. Adam, Hittorf u. Lecointe, gest. von Besnard. 1830. Ebend. qu. Fol.
Die Platte wurde nicht vollendet.
5) L'Intronisation. (Sacre de Charles X. 1825.) Von denselben gezeichnet, gest. von Burdet u. Bigand. Ebend. qu. Fol.
Die Platte wurde nicht vollendet.
6) Capitaine des gardes. Nach V. Adam und Chenavard, gest. von Prévot u. Dormier 1830. Ebend. Fol.

e) Nach ihm lithographirt:

7) Napoléon entouré des Personages les plus illustres de son époque. Von Marin Lavigne. Paris, Bulla frères. Mit Erklär.-Bl. Imp. qu. Fol.
8) Napoléon entouré de ses généraux à cheval. Von Marin Lavigne. Ebend. Mit Erklärungs-Bl. Imp. qu. Fol.
9) Scenen aus dem Leben Napoleons I. Von N. E. Maurin. 1. Lief. 1833. gr. qu. Fol.
10) Thiergruppen. 22 Bll. Von A. Godard. Tondr. gr. qu. Fol.
11) Schweizertrachten: 40 Bll. von Edouard Pingret, kolorirt, und 30 Bll. von V. Adam. Lith. von Engelmann. Zürich 1824, 25. H. Füssli. qu. 4.
12—14) Verschiedene Landschaften in: J. Milbert's Itinéraire pittoresque du fleuve Hudson; E. Hostein's Route du Jura; Dieppe, ses environs et ses habitants, lith. par Jaime. Sämmtlich: Paris, chez Ardit.
15) Chevaux Nedjdi, 12 Bll. Lith. von J. Sonntag. qu. Fol. Wien, Paterno.
16) Pferderacen (Nr. 9—16), 8 Bll. Lith. von J. Sonntag. qu. Fol. Ebenda.
17) 5 Bll. im Pferdealbum (Nr. 3, 4, 13, 14, 18). Lith. von J. Sonntag. qu. Fol. Ebenda.
18) Le Mal. Gérard (zu Pferd). Siège d'Anvers. Lith. von Lemercier. Paris, Goupil & Co. gr. 4.
19) Maria Charlotte Corday. Paris, Goupil & Co. Fol.
Mehrere Stiche nach seinen Gemälden im Museum zu Versailles in dem Galeriewerk von Ch. Gavard, von Brunellière, Chollet u. Peronnard.

W. Engelmann u. J. Meyer.

Adam-Salomon. Antony Samuel Adam-Salomon (pseud. d'Adama), Bildhauer, geb. 1818 zu la Ferté-sous Jouarre, Schüler von Vercelli. Er war zuerst Modelleur einer Manufaktur; als solcher fertigte er ein Bildniss von Béranger, das durch seine einfache Auffassung und seine Treue eine der beliebtesten und volksthümlichsten Darstellungen des Poeten geworden ist. Er kam darauf zu seiner Ausbildung nach Paris und fand dort Anerkennung mit seinen Porträtbüsten nach namhaften Männern des Jahrh., worunter diejenigen von Lamartine (kolossal) und Rossini (in den Vereinigten Staaten). In der Louvregalerie ist die Büste des Malers Leopold Robert von seiner Hand. Auch eine Charlotte Corday in Basrelief, die vielfach nachgebildet worden, fand Beifall. In idealen Darstellungen ist der Künstler, dessen Talent das Individuelle wol wiederzugeben weiss, weniger glücklich: das zeigt sich in den Statuen, die er für den Ausbau des Louvre auszuführen hatte, »dem Genius der Musik« und »dem Studium«. Adam-Salomon beschäftigt sich jetzt hauptsächlich mit der Photographie.

s. Bellier de la Chavignerie, Dict.

J. Meyer.

Adamas. Adamas s. Dionysodoros.

Adamek. Johann Adamek, Miniaturmaler in Wien † 1840, Schüler der dortigen Akademie, malte Porträts, mythologische und genreartige Darstellungen.

Nach ihm gestochen:

1) Chr. Dor. Eigensatz, Schauspielerin und Sängerin. Halbfigur als »Marie«. D. Weiss sc. 4.
2) Nic. Heurteur, Schauspieler in Wien. E. Blaschke sc. 8.
3) Fr. Krommer, Komponist, Kammerkapellmeister in Wien. Halbfig. J. Neidl sc. Wien. 4.
4) Joh. Vanhal (auch Wannhall), Komponist. C. H. Pfeiffer sc. Wien. 4.
5) —— ders. Riedel sc. 1815. Leipzig. 4.

W. Engelmann.

Adami. Pietro Adami, neapolitanischer Mosaicist des 18. Jahrh., da ihn Vittori in der Vorrede zu: De Sanctis Septem Dormientibus (Romae. 1741. p. XI) als Zeitgenossen nennt. Von ihm in der Sakristei der Peterskirche zu Rom ein Musivgemälde, nach dem Bilde des Roncalli delle Pomarance, Tod des Ananias und der Sapphira, das sich in der Certosa zu Rom befindet.

s. (Nibby), Roma nell' anno MDCCCXXXVIII. Roma 1839. Parte Mod. I. 633.

J. Meyer.

Adami. Pietro Adami, geb. in Rom, malte Seestücke um 1730.

s. Bryan, Dict. of Paint. and Engr. New ed. by G. Stanley. Lond. 1849.

Fr. W. Unger.

Adami. Salomon Adami, dänischer Maler, ca. 1750. Miniaturmaler, der aber auch in Oel malte. Er lebte noch 1750 in Kopenhagen.

s. Sandvigs Collectanea, p. 3.

Dietrichson.

Adamini. Die beiden Adamini, Brüder und von Geburt Italiener, Architekten, kamen während der Regierung der Kaiserin Katharina II. nach St. Petersburg, wo sie in die Admiralitätsbehörde traten. Von einem der Brüder stammt der Entwurf zu dem 1839 eingeweihten Denkmal auf die Waffenthaten des russischen Heeres in der Schlacht von Borodino. Das Denkmal, auf der kleinen Anhöhe aufgestellt, wo der Fürst Bagration tödtlich verwundet ward, hat die Form einer abgestumpften achteckigen Pyramide, über welcher sich ein vergoldetes gusseisernes facettirtes Ellipsoid mit einem bronzenen Kreuz erhebt. An dem untern Theil der Pyramide 8 durch Bögen mit einander verbundene Säulen. In einer der so entstandenen Nischen das Bild des Erlösers nebst der Inschrift: »In ihm ist Heil. Borodin'sche Schlacht am 26. August 1812« (russ.); in den andern sieben Nischen die bron-

zenen Abbildungen der auf das Jahr 1812 geschlagenen Medaillen nebst Inschriften. —

In den zwanziger Jahren erbauten die Adamini die katholische Kirche im kais. Lustschloss Zarskoje Sselo bei Petersburg. Die Kirche hat die Form eines Kubus; die Façade zeigt einen von sechs korinthischen Säulen getragenen Giebel, die Rückwand eine halbkreisförmige Nische. Ueber dem Gebäude erhebt sich eine ziemlich flache byzantinische Kuppel.

s. Энцикл. словарь. (Encyklopädisches Wörterbuch, St. Petersburg 1862.) Artikel »Adamini«. — »Uebersicht der vornehmsten in Russland errichteten Denkmäler«, im deutschen St. Petersburger Kalender für 1841.

Ed. Dobbert.

Adaminus. Adaminus de Scto Georgio me fecit. Inschrift auf der vorderen Fläche eines der trichterförmigen Kapitelle an dem Portikus der Krypte in S. Zenone maggiore zu Verona. Durch die Entdeckung von zwei in der Wand unter dem Hochaltar vermauerten Säulen hat sich herausgestellt, dass die beiden Doppelbögen von rothem veroneser Marmor, welche zu beiden Seiten des Altars den Zugang zu der Krypte abschliessen, nur Bruchstücke einer Arkade von sieben Bögen sind, die ursprünglich die ganze Breite der Krypte einnahm. Die Krypte selbst war nicht auf den Bau berechnet, der jetzt darüber ausgeführt ist; das beweisen ausser jenen eingemauerten Säulen zwei mächtige Pfeiler, die als Basen für die Chorpfeiler mitten in die Gewölbe der Krypte hineingebaut sind. Auch war wol die Krypte ursprünglich kein unterirdischer Bau, sondern ist dies erst durch die Schuttanhäufungen, welche den Boden erhöht haben, im Laufe der Jahrh. geworden. Die Krypte war demnach ein älteres Heiligthum, das man später mit dem Bau der jetzigen Kirche in Verbindung gebracht und mit dem Chor überbaut hat. Auffallend ist nur, dass dieses alte Heiligthum nicht die Gestalt der Basilika hatte, sondern eine Halle mit kleinen Kuppelgewölben bildet, die von zahlreichen in gleichen Entfernungen von einander aufgestellten Säulen getragen werden. Diese Form ist, abgesehen von einigen besonders in Unteritalien vorkommenden, Krypten bei keiner Art von ältern christlichen Gebäuden bekannt.

Das Alter der Krypte von S. Zeno muss ein sehr hohes sein. Ihre Kapitellformen stehen gewissermassen in der Mitte zwischen denen des 6. und 11. Jahrh. Insbesondere weisen die trichterförmigen Kapitelle des erwähnten Portikus eher auf eine frühere als spätere Zeit. Sehr bemerkenswerth ist das feine fast antik zu nennende Ornament, welches in zwei übereinander liegenden Streifen die Bögen dieses Portikus umzieht. Ueber denselben liegt ein dritter Streifen mit weit schlechter gearbeiteten Thiergestalten; man sollte denken, derselbe wäre erst bei dem Bau der jetzigen Kirche gegen Ende des 12. Jahrh. hinzugefügt.

Adaminus, den man bisher nur für den Bildhauer des betr. Kapittels gehalten hat, ist sehr wahrscheinlich der Baumeister dieses Portikus (schwerlich der Erbauer der ganzen Krypte) und hat sich als solcher durch jene Inschrift bezeichnen wollen. Urkundliche Nachrichten über denselben fehlen, und die Ueberlieferung über das Alter des Baues ist unzuverlässig. Nur so viel steht fest, dass der Neubau der Kirche 1138 begonnen wurde.

s. Orti Manara, S. Zenone magg. p. 25.

Fr. W. Unger.

Adamo di Perino von Siena war 1331 beim Holzmosaik im Chore des Doms von Orvieto beschäftigt.

s. Della Valle, Duomo di Orvieto. p. 381.

Fr. W. Unger.

Adamo di Colino, Maler (vielleicht nur Tüncher?) in Siena, malte 1419 das Dom-Gewölbe und 1420 das Gebälk des Krankenhauses. Er soll mit Adamo di Arcidosso, der in der Sieneser Malerliste von 1428 aufgeführt ist, eine Person sein.

s. Milanesi, Doc. Sen. I. 47.

Fr. W. Unger.

Adamo Scultore, Bezeichnung auf Kupferstichen mit einem aus A. S. bestehenden Monogramm, die man früher einem Adam Ghisi zugeschrieben hat. Allen neueren Forschungen zufolge ist Scultore oder Scultori Familienname, und zwar derjenige einer Familie von Stechern. s. Scultore.

s. Carlo d'Arco, Di cinque valenti incisori Mantovani, Mant. 1840.

J. Meyer.

Adamo. Adamo Tedesco, Adamo di Francoforto, s. Adam Elzheimer.

Adamo. Monsù Adamo s. Claude Adam.

Adamo. Max Adamo, Historien- und Genremaler, geb. zu München 1836. Seine ersten Studien machte er an der Akademie daselbst, trat hierauf in die Schule Piloty's und näherte sich dann in einer Reihe von Zeichnungen, die zum Theil novellistische Hergänge aus der heutigen Gesellschaft schildern, bald der Auffassung Kaulbach's, bald derjenigen Schwind's. Ein suchendes Talent, das nicht gleich seinen wahren Weg finden konnte, aber neuerdings eine nicht gewöhnliche Begabung an den Tag legt. Ein grosses historisches Bild (Fresko) im Münchener Nationalmuseum, die Gründung der Universität Heidelberg, ist gleich der grossen Mehrzahl der dort ausgeführten Gemälde von keiner Bedeutung. Erst seit kurzem hat Adamo, wie auch andere jüngere Talente der Münchener Schule, einer entschieden malerischen Anschauung sich zugewendet und damit weiter ausgebildet. Ein Bild vom J. 1868: Herzog Alba lässt im Rathe der Unruhen niederländische Grosse zum Tode verurtheilen, zeichnet sich

durch den tiefen und doch klaren stimmungsvollen Ton, sowie durch tüchtige Charakteristik aus.

J. Meyer.

Adams. Robert Adams, englischer Architekt und Oberaufseher des Bauwesens unter der Königin Elisabeth, auch Kupferstecher, geb. 1540 zu London. Von seinen architektonischen Werken ist keines bekannt; aber einige von seinen Plänen und Stichen sind noch vorhanden. Adams starb im J. 1595 und wurde in der Kirche zu Greenwich begraben, wo ihm 1601 ein Simon Basil ein Denkmal setzte, mit der Inschrift: Egregio Viro, Roberto Adams, operum regiorum supervisori, architecturae peritissimo. ob. 1595.

Von und nach ihm gestochen und radirt:

1) Grosser Grundriss von Middleburgh, 1588.
2) Thamesis descriptio (zur Vertheidigung des Flusses), 1588.
3) Zwölf Darstellungen, welche sich auf die spanische Armada beziehen, darunter der Untergang derselben; gest. u. veröffentlicht von A. Ryther. 1589. gr. qu. Fol.

s. H. Walpole, Anecd. of Paint. 4. ed. London 1786. I. 275, V. 27. — Ottley, Notices.

J. Meyer.

Adams. C. Adams, holländ. Kupferstecher? s. C. Apens.

Adams. Charles Adams, Kupferstecher, der nach Heineken ein Porträt zu Pferde von Karl Stuart (dem Ersten) von England gestochen haben soll. Ottley erfuhr von Mr. Dodd, dass er es in der Sammlung des Dr. Combe gesehen habe; es sei ein geringes Erzeugniss und scheine ihm in England zwischen 1660 und 1680 nach der Reiterstatue zu Charing Cross ausgeführt zu sein. Der Meister sonst unbekannt.

s. Heineken, Dict. I. 42. — Ottley, Notices.

Von einem Adams ist auch das Reiterbildniss von John Jawlett, Marquis von Winchester, geb. 1507, 4., gestochen worden. Ob derselbe?

W. Schmidt.

Adams. T. Adams, wahrscheinlich englischer Maler aus der 1. Hälfte des 18. Jahrh.

Nach ihm gestochen:

Sir William Johnson, Major-General. Von Charles Spooner. Fol.

W. Engelmann.

Adams. Carl Adams, schwedischer Ciseleur aus der letzten Hälfte des 18. Jahrh., studirte zuerst unter dem Medailleur Fehrmann und dem Bildhauer Larchevesque. Nachdem er 1774 die grosse Medaille der Akademie für eine modellirte Figur erhalten, ging er nach Paris. 1780 wurde er wieder nach der Heimat berufen, um die Statue Gustav Adolf's von Larchevesque zu ciseliren.

s. Nya Lårda Tidningar 1774 p. 96. — Fehrmans Resedagbok (Handschr. der kgl. Bibliothek zu Stockholm). — Stockholm Lårda Tidningar 1780. p. 594.

Dietrichson.

Adams. F. E. Adams, Kupferstecher in Schwarzkunst, um 1773 in England thätig. Sein Name kommt nur auf wenigen Bll. vor.

1) Heyday! is this my daughter Anne! Satyrisches Bl. mit 8 Versen im Rande. F. E. Adams inv^t. et fecit. Published Dec. 6, 1773 by John Bowles. gr. 4.
2) »Air«. Ein Mädchen einen Vogel an einem Bindfaden haltend. Zu einer Folge der vier Elemente? Raoux pinxit. F. E. Adams fecit. Ebenfalls bei John Bowles. Schwarzk. kl. Fol.

Dieser F. E. Adams könnte derselbe sein wie:

E. Adams, der das Bildniss von Richard Watts, Gründer der Armenhäuser zu Rochester, nach der Büste an der Vorderseite derselben in Schwarzkunst, 8, gestochen hat. Die gewöhnlichen Abdrücke sind ohne den Namen des Künstlers.

s. Ottley, Notices.

W. Schmidt.

Adams. Pieter Adams, Architekt von Utrecht, zum Baumeister der Stadt Rotterdam ernannt, † 1846. Nach seinem Plane ist ein Theil des Rotterdamer Rathhauses gegen den Käsemarkt zu und das Koopmans-Winkelhuis (Waarenlager) von A. Sinkel zu Utrecht.

s. Ch. Kramm, De Levens en Werken etc.

J. Meyer.

Adams. Eduard Adams, Architekt von London. Machte seine Studien in Italien und beschäftigte sich namentlich mit der ornamentalen Ausstattung der Innenräume. Von ihm die Werke:

1) The polychromatic Ornament of Italy: a Series of Examples of the Interior Decorations and Frescoes of the Sixteenth Century. London 1846. Nach den Originalen auf Stein gez. von E. Adams, in Farben gedr. von O. Jones. Roy. 4.
2) Recueil de Sculptures gothiques, dessinées et gravées à l'eau-forte d'après les plus beaux Monuments construits en France depuis l'onzième jusqu'au quinzième Siècle. 192 Pl. avec Texte. Paris 1857. gr. 4.

W. Engelmann.

Adams. George G. Adams, englischer Bildhauer, geb. zu London um 1800. Er stellte daselbst zuerst 1841 Portraitmedaillons aus; für eine Marmorgruppe, Scene aus dem bethlehem. Kindermord, erhielt er 1847 von der Akademie die goldene Medaille. Er ist dann namentlich durch eine grosse Anzahl von Porträtbüsten bekannt geworden, die sich zum Theil in den Palästen des hohen englischen Adels befinden. Sie zeichnen sich durch Tüchtigkeit der Arbeit und treffende Charakteristik aus; auf der Weltausstellung von 1867 gehörten sie englischerseits zu den besten Leistungen in dieser Gattung (Büste von Palmerston). Ausserdem von ihm die Standbilder: Napier's auf Trafalgar Square in London,

Gladstone's in Liverpool und des Feldmarschall's Seaton in Plymouth.

Notizen von Fr. Althaus.

J. Meyer.

Nach ihm gestochen:

Der Admiral Napier. Engr. by R. Artlett from the Statue by G. G. Adams. Punktirt. Art-Journal Jahrg. 1858. kl. Fol.

W. Schmidt.

Adams. John (Giovanni) Adams, englischer Bildhauer der Gegenwart, in Rom lebend, bekannt durch gute Porträtmedaillons. Von ihm auch eine Gruppe: Orestes und Pylades rauben die Statue der Diana, und zwei Statuen auf der Pariser Weltausstellung von 1867: Die Tochter Pharaonis und der Spieler.

Alfred v. Wurzbach.

Adan. Juan Adan, Bildhauer, geb. zu Taragona in Arragonien, um die Mitte des 18. Jahrh. Erst Schüler von José Ramirez, bildete er sich dann weiter in Rom aus. Er verweilte lange dort und wurde Mitglied der Akademie von S. Luca; 1778 nach Spanien zurückgekehrt, lieferte er viele Arbeiten im Auftrage der Regierung. 15. August 1814 zum Direktor der Akademie von S. Fernando in Madrid ernannt; † 14. Juni 1816.

Von seinen Werken sind hervorzuheben: ein Brunnen in Aranjuez mit der Gruppe des Herkules und Antaeus; Madonna in der Kathedrale von Malaga; im Eskurial Reiterstatue von Karl IV.; Heiligenstatuen in den Kathedralen zu Granada und Jaen; in der Akademie von S. Fernando eine Pietà und mehrere Büsten; endlich die Skulpturen an den Altartabernakeln der Kathedrale von Lerida.

Seine Arbeiten bekunden ein ernstes Studium nach klassischen Mustern, bleiben aber in dem akademischen Charakter befangen, der dem Ende des 18. Jahrh. eigen ist.

s. Ossorio y Bernard, Galeria Biografica de Artistas Españoles etc. Madrid 1868.

Fr. W. Unger.

Adan. J. Louis Adan, Dekorationsmaler, geb. zu Paris 1789. Zu seinen besten Arbeiten gehören: Die Einnahme des Trocadero, Decken-Gemälde in dem grossen Saale »Angoulême« im Pariser Stadthause; die Malereien im Hôtel Schickler, Platz Vendôme, in Gemeinschaft mit seinem Bruder ausgeführt; diejenigen im zweiten Logenrange des ital. Theaters. Auch zu der malerischen Ausstattung der Innenräume in den Palästen der Gebrüder Rothschild in Paris und auf dem Lande hat er, unter der Leitung von Ciceri, mitgewirkt.

s. Gabet, Dict.

J. Meyer.

Adan. Louis Emile Adan, Landschafts- und Architekturmaler, geb. zu Paris 26. März 1839, Schüler von Picot und Cabanel. Er behandelt vornehmlich italienische Baulichkeiten mit reicher Staffage in Zeichnungen und Aquarellen.

s. Bellier de la Chavignerie.

J. Meyer.

Adcock. G. Adcock, Kupferstecher zu London vom Anfang des 19. Jahrh.

1) Richard Wellesley, Gouverneur von Indien, nach Thomas Lawrence. Fol.
2) Th. Young, Arzt (1773—1829). Hüftb. mit Facsimile. Nach demselben. 1830. gr. 8.
3) Richard Greenville, Herzog von Buckingham, † 1830. Nach Saunders. 4.
4) John Jefferies Pratt, Marquis Camden, † 1840. Nach Hoppner. 8.
   I. Vor der Schr.
5) Richard Cobden. Nach Du Val. 8.
6) John Hunter, ber. Chirurg, † 1793, mit Autogr. Nach Reynolds. 8.
7) Henry Venn, Geistlicher, † 1796. 4.
8) Edward Ward of Wadham, † 1835. 8.
9) Rev. W. Watts Wilkinson, † 1840. 4.
10) Samuel Butler, Dichter, † 1680. Mit Autogr. 4.
11) Edm. Kean, ber. Schauspieler, † 1833, als Sir Giles Overreach. 12.
12) Russett, Schauspieler (in »the Sleep Walker«). 12.
13) O. Smith, Schauspieler (in »the Demon Zamiel«). 8.
14) C. Eulenstein (Virtuos auf der Maultrommel), geb. 1802, mit Autogr. 8.
15) White Rose and Night Convolvulus. Elisa Sharpe del. Punktirt. Fol.

W. Engelmann.

Adda. Conte Francesco d'Adda von Mailand, Maler, † 1550. Nach Torre hätte er sich seiner Zeit als Soldat, aber auch als Maler und Poet bekannt gemacht; nach Lanzi ahmte er den Stil des Leonardo da Vinci nach und malte besonders auf Holz und Schiefer. Beide bezeichnen als sein Hauptwerk ein Altarbild mit der Darstellung Johannes des Täufers in S. Maria delle Grazie zu Mailand; doch bemerkt Torre: dass das Bild von Fr. d'Adda herrühre, sei nur eine Ueberlieferung der Mönche. Die ganze Angabe, welche auch in Mailänder Guiden übergegangen ist, erweist sich als irrthümlich. Bei genauer Untersuchung hat O. Mündler gefunden: das Altarbild in der zweiten Kapelle rechts jener Kirche, einen jugendlichen Täufer vorstellend, der in der Wüste an einem Felsenquell Wasser schöpft, ist ein interessantes und bezeichnetes Bild des Giul. Bugiardini (s. d.), der allerdings im Mailändischen selten vorkommt. Ganz in Uebereinstimmung damit meldet G. Frizzoni, dass die Bezeichnung des Bildes: IUL BUGIAR. FLO. FAC. lautet. Lanzi hat dies an einer dunklen Stelle befindliche Zeichen nicht beachtet.

s. C. Torre, Ritratto di Milano, 2. Ediz. 1714. p. 151. — Lanzi, St. Pitt. d. It. Fir. 1834. IV. 168.

J. Meyer.

Adelardus. Adelardus II., Abt von St. Trond (oder Truyen im belgischen Limburg) Maler, Bildhauer und Baumeister (nach der Chronik der Abtei: »neque ignarus de sculpendis pingendisque imaginibus«), geb. zu Louvenjoul bei Löwen, † 6. Dez. 1082, nachdem er 27

Jahre lang Abt zu St. Trond gewesen, wo er auch erzogen worden. A. zeigte viel Eifer, die Baulichkeiten seines Klosters zu erweitern und zu verschönern, doch war er auch sonst noch als Baumeister thätig. In der Stadt St. Trond gründete er die Liebfrauenkirche und begann mit deren Bau im J. 1058. Zur Ausstattung derselben liess er 12 schöne Säulen aus der Gegend von Köln kommen. Von dem ursprünglichen Bau dieser Kirche ist nichts mehr erhalten; ihr Chor ist im 14., das Schiff im 15. und der Thurm im 16. Jahrh. neu errichtet worden.

Adelardus liess auch die Kirche des h. Gangolf erbauen, ein kleines romanisches Gebäude, das in seiner hauptsächlichen Anlage heute noch erhalten ist. Endlich liess er die Wälle der Stadt ganz von Neuem aufführen.

s. Rodulfi gesta abb. S. Trudon bei Pertz, mon. hist. Germ. XII. p. 223. — D'Achéry. Spicilegium II. 662. — Eméric David, Histoire de la Peinture au Moyen-Age. p. 112.

Jules Helbig.

Adelcrantz. Góran Josuae Adelcrantz, Architekt, geb. zu Stockholm 15. Nov. 1668, † daselbst 26. Febr. 1739. Sein Name war ursprünglich Törnqvist; den Namen Adelcrantz erhielt er, als er geadelt wurde. Sehr früh begann er seine architektonischen Studien unter dem trefflichen Baumeister des k. Schlosses in Stockholm, Nicodemus Tessin d. j. Nachdem Karl XII. den Thron bestiegen, wurde A. 1704 Leiter des Schlossbaues. Noch in demselben J. trat er eine dreijährige Reise durch Deutschland, Frankreich und Italien an; einige Zeit hielt er sich am Hofe Ludwigs XIV. auf, wo seine Fähigkeiten allgemeine Anerkennung fanden. Zurückberufen, um Tessin im Schlossbau beizustehen, wurde er noch 1707 Hofarchitekt. Aber der Krieg mit Russland hatte vorerst die Einstellung des Schlossbaues zur Folge. Man gab Törnqvist eine Anstellung als Aufseher der Schlösser Drottningholm und Ulriksdal 1712 und machte ihn 1715 zum Stadtarchitekten in Stockholm. 1727 legte er seine Aemter nieder.

A. hat die Wiederherstellung der Katharinenkirche von Stockholm nach dem Brande von 1723, sowie die Vollendung der Hedwig-Eleonora-Kirche nach dem ursprünglichen Plan Jean de la Vallée's von 1730—37 geleitet. Doch hat die letztere ihre Kuppel erst im J. 1867 erhalten, wobei die Pläne de la Vallée's und A.'s im Wesentlichen benutzt wurden. — A. war auch Poet; es sind Reden und kleine Gedichte von ihm gedruckt worden.

Sein Bildniss, von Lorenz Pasch d. Ä. gem., befindet sich in der Sammlung des H. C. Eichhorn zu Stockholm. Niklas Keder hat eine einseitige Medaille auf ihn schlagen lassen.

s. Gahm Pehrsson, Konstnårssamlingar (Handschrift in der Univ. Bibl. zu Upsala). — Rüdling, I flor stående Stockholm (Stockholm in seiner Blüthe), Suppl. p. 613. — Biographiskt Lexikon. — Biogr. Lexikon, Ny följd.

Eichhorn u. Dietrichson.

Carl Fredrik Adelcrantz, Architekt, geb. zu Stockholm den 3. Jan. 1716, † daselbst 1. März 1796. Die ungerechte Zurücksetzung, welche sein Vater Góran Josuae A. als Architekt erfahren, hatte diesen bewogen, seinen Sohn für einen andern Beruf zu bestimmen. A. studirte einige Zeit an der Universität Upsala; aber kaum war der Vater gestorben, als der Sohn aus eigener Neigung zur Baukunst überging und eine Studienreise (1739—1744) nach Frankreich und Italien unternahm. Die Grundlage des ersten Unterrichtes hatte er schon früher an der von C. G. Tessin neu gegründeten Zeichen-Akademie empfangen. Von seiner Reise zurückgekehrt, wurde er der eigentliche Reformator der Akademie, der Vollender des Werkes seines Vaters und zudem der Architekt der meisten öffentlichen Bauten dieser Zeit.

Nachdem er 1741 zum »Conducteur« (eine untergeordnete Stelle) am Schlossbau ernannt worden war, wurde er 1750 Hofintendant und ausserdem unter Adolf Friedrich's Regierung mit verschiedenen Hofämtern bekleidet. Als Oberintendant des Bauwesens, wozu er 1757 bestellt wurde, hatte er den grössten Einfluss auf die Ausbildung der schwedischen Baukunst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh., wie sich überhaupt seine Wirksamkeit auf die gesammte vaterländische Kunst erstreckte. Noch zweimal besuchte er Frankreich, 1750, um französische und italienische Künstler für die Einrichtung und Dekoration des Schlosses zu gewinnen, und 1753, um sich Modelle für dessen innere Einrichtung zu verschaffen. 1766 wurde er in den Freiherrnstand erhoben, 1769 mit dem Kommandeurkreuz des Nordsternordens ausgezeichnet, was damals eine grosse Bedeutung hatte.

Was seine bauliche Wirksamkeit anlangt, so hat er zunächst das k. Schloss zu Stockholm nach Nic. Tessin's d. j. von ihm zum Theil veränderten Zeichnungen vollendet; es ist unter seiner Leitung zu einem der schönsten Bauten des 18. Jahrh. geworden. 1768—1774 erbaute er dann zum Theil unter sehr ungünstigen Verhältnissen, da oft die Mittel nicht ausreichten und Adolf Friedrich in das Bauwesen sich einzumischen liebte, die Adolf-Friedrichs-Kirche zu Stockholm, eine der schönsten der Hauptstadt. Denn A. wusste sich immer von den Geschmacklosigkeiten der Barockzeit freizuhalten. Nach dem Tode Adolf Friedrichs erweiterte Adelcrantz für die Königin-Witwe, Luise Ulrika, das Schloss Friedrichshof. Auch Gustav III. wandte ihm seine Gunst zu und übertrug ihm den Bau des neuen Opernhauses am Gustav-Adolfs-Platze, 1782 eingeweiht. Leider aber bestand der König darauf, dass das Gebäude eine Menge Nebenzwecke erfüllen sollte; und so ist hier, indem

sich ein geschlossener Plan nicht durchführen liess, das Resultat kein glückliches. Ausserdem hat A. eine Menge Privatbauten und mehrere dekorative Arbeiten ausgeführt, wie z. B. den Altar in der Kirche zur hl. Clara in Stockholm. Auch ist er der Erbauer der Brücke nach Drottningholm, wie von ihm endlich der erste Entwurf zu der Brücke zwischen dem Schlosse und dem Gustav-Adolfs-Platze herrührt.

Eine nicht geringere Bedeutung hat Adelcrantz als Reformator der schwedischen Kunstakademie. Ihr war jene von Carl Gustav Tessin 1735 gegründete Zeichenakademie, an der Taraval, Scheffel und Pasch Lehrer waren, voraufgegangen. Dieselbe wurde seit 1766 von der Regierung unterstützt. Doch machte sich bald das Bedürfniss nach einer wirklichen Kunstakademie fühlbar. Es war Adelcrantz, der 1768 in Uebereinstimmung mit den angesehensten Künstlern Stockholm's die Errichtung einer »Maler- und Bildhauerakademie« veranlasste; der Bildhauer Larchevesque wurde Direktor, der Kupferstecher Floding Sekretär der Anstalt; ihre Statuten bestätigte später Gustav III. Als ihr oberster Vorstand hatte A. indessen mancherlei Anfechtungen zu erdulden, die ihn endlich bewogen, 1795 alle seine Aemter niederzulegen. Er starb 1796. Ihm aber hatte die Akademie ihr Gedeihen zu verdanken; schon kurz vor seinem Tode hatte sie 9 Lehrer und 400 Schüler.

Roslin hat A.'s Bildniss gemalt; seine Büste ist von Sergel modellirt (beide in der Kunstakademie zu Stockholm). Ljungberger hat ihn auch in einer Medaille zum Gedächtniss der Vollendung des Opernhauses modellirt; mit der Inschrift: »Par fama labori.«

s. Wennberg, Minne of Adelcrantz, Stockholm 1799. — Skjöldebrand, Adelcrantz's Minne. — Biographiskt Lexicon, Art. von P. A. Sondén.

Dietrichson.

Adelhauser. Hans Adelhauser, deutscher Künstler, lebte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. in Polen. Man findet von ihm nur einige Zeichnungen und nach ihm folgendes Bl.:

Grosse aus zwei Bll. bestehende Ansicht v. Grodno mit den Einzügen der russischen, türkischen, wallachischen u. s. w. an den König von Polen gesandten Botschafter. Oben steht: VERA. DESIGNATIO. VRBIS. IN. LITTAVIA. GRODNAE. Links und rechts sind verzierte Kartuschen mit Inschriften, rechts mit dem Schlusse: Haec facta sunt Anno Christi 1567. Mense Julio et primo sic a Johanne Adelhausero consignata, ac deinde a Matthia Zundtio Nurmbergae perfecta, Anno Domini 1568. gr. Fol.

s. Edw. Rastawiecki, Słownik Malarzów Polskich etc. (polnisches Künstlerlexicon). Warszawa 1850.

W. Schmidt.

Adelmann. Joh. Christ. Wilhelm Adelmann, Kupferstecher, geb. zu Nürnberg um 1760, Schüler von Ambrosius Gabler, war besonders für den Buchhandel thätig. Von ihm zwei Bll., deren Zeichnung und Stich (Punktirmanier) gleich mittelmässig sind:

1) Profilbrustb. einer Nürnbergerin, nach Links, laut Unterschrift: Margaretha Reizammer, gebohrne Eyrich, bez. Adlm. del. et sc. Ovales Medaillon. 8.
2) Profilbildn. der Nanette Kuhn, geb. Halbmaier. An der ovalen Einfassung rechts gez. Adelm. del. et sc. 8.

Nach ihm gestochen:

Cajetan von Textor, Prof. der Chirurgie in Würzburg. Rosmäsler sc. 4.

Nach Boerner'schen Manuskripten.

Adelmodus. Adelmodus, ein sächsischer Priester, kam um 1030 nach Monte Cassino, wurde dort Mönch, und verfertigte für das Kloster aus eigenen Mitteln ein silbernes grösstentheils vergoldetes Kreuz, etwa 70 Pfund schwer. Er war, wie Schulz bemerkt, wol einer der vielen Angelsachsen, welche nach Italien wallfahrteten und damit auch ihre Kunstfertigkeit dorthin übertrugen.

s. Leo Ostiensis II. 55 bei Pertz, Mon. hist. Germ. IX. — Schulz, Denkm. d. K. d. M. A. in Unterit. II. 112.

Fr. W. Unger.

Ademollo. Luigi Ademollo, Maler und Kupferstecher, geb. zu Mailand 30. April 1764, † zu Florenz um 11. Febr. 1849. Er bildete sich in der Akademie daselbst, dann in Rom aus und wurde hierauf vielfach zur Ausmalung von Innenräumen in Fresko, namentlich in seiner Vaterstadt, verwendet. So malte er unter Ferdinand III. die Kapelle des Pittipalastes, dann auch in mehreren Sälen desselben grosse allegorische Darstellungen an den Decken, die Befreiung Wiens von den Türken und Anderes. Dann um 1814 (etwas später als Benvenuti und Sabatelli) im Dom von Arezzo Geschichten des Alten und Neuen Testamentes, hierauf im Palazzo Ducale zu Lucca (im Saale der Wachen) die Geschichte des Trajan, endlich noch Anfangs der dreissiger Jahre wieder biblische Darstellungen an den Wänden, der Decke und im Chor der Kirche S. Ambruogio zu Florenz. Zu seinen Hauptwerken gehören noch die dekorativen Malereien im Theater dei Floridi zu Livorno und in den Sälen des Casino daselbst, endlich Fresken in einer Kapelle der Annunziata zu Florenz. Oberflächliche Geschicklichkeit bei grosser Leichtigkeit; schwache Zeichnung des Nackten und der Gewandung.

Von ihm nach eigener Zeichnung gestochen:

1) Trionfo di Scipione affricano dopo la secunda Guerra Punica, radirt u. in Aquatinta in der Manier der Prestel'schen Nachahmungen nach Zeichnungen. gr. qu. Fol. Selten.
2) Imbarco di 300 Ostaggi Cartaginesi etc. In Aquatinta. qu. Fol.
3—6) Verschiedene Friese, Processionen, Festlichkeiten etc. 4 Bll. in Aquatinta. Lang 4.

7) 81 Taf. in Bister, Fol. zu: Agost. Ademollo, gli Spettacoli dell' antica Roma. Firenza 1837. 8.

8) Die Zeichnungen (ein Theil ders. von Nenci) zur Florentiner Ausgabe des Dante in 4 Bänden. Fol. 1817—1819; ein Theil der 125 Bll. von ihm selbst gest.

s. Kunstblatt, Stuttgart 1834. p. 335. — Von der Hagen, Briefe in die Heimath. IV. 355. — Le arti belle in Toscana da mezzo il secolo XVIII ai di nostri. Memoria storica di Guglielmo Enrico Saltini. Firenze 1862.

Notizen von D. Martelli.

O. Mündler u. J. Meyer.

Carlo Ademollo, Maler, geb. 1825 zu Florenz, Neffe des Vorigen, dem er in der Leichtigkeit des Schaffens verwandt ist. Aus der Schule des Bezzuoli kommend, machte er sich zuerst durch Landschaften und Thierstücke bekannt. 1859 erhielt er dann von der Regierung von Toskana den Auftrag zu einem grossen Bilde der Schlacht von S. Martino (in der Galerie der modernen Gemälde zu Florenz). Seitdem hat Admollo fast nur Episoden aus dem Soldaten- und Kriegsleben der neuesten italienischen Erhebung behandelt: so den Tod des Cairoli im Treffen von Varese (1859) mit lebensgrossen Figuren (auf der italienischen Ausstellung von 1861 zu Florenz), Tod der Anna Cuciniello in drei kleinen Bildern, Verurtheilung des Frate Ugo Bassi u. s. f. Von ihm auch eine Episode aus dem polnischen Aufstande: Stanislas Bechi auf dem Gang zum Tode (1865). Sein neuestes Werk ist das Reiterbildniss von Lord Napier (1869). Die Art des Künstlers hat Aehnlichkeit mit derjenigen des deutschen Schlachtenmalers Albrecht Adam.

Nach ihm photographirt:

La morte di Enrico Cairoli avvenuta nel combattimento dei Monti Parioli presso Roma. gr. qu. Fol.

Diego Martelli.

Adenet. Adenet, Kupferstecher um 1815 zu Paris, in Le Blanc's Manuel angeführt.

W. Schmidt.

Adeodatus. Adeodatus, s. Deodatus und Diodatus.

Adeodatus, Bruder des Gruamons, s. Gruamons.

Adimari. P. Pagano degli Adimari, Dominikaner und Baumeister zu Florenz in der zweiten Hälfte des 13. Jahrh., erweiterte mit P. Pasquale dall' Ancisa auf Betreiben des P. Aldobrandini die alte Kirche S. Maria Novella; baute ferner das Hospiz S. Domenico zu Figline an der Strasse nach Arezzo, sowie mehreres Andere in Toscana.

s. Marchese, Domenic. I. 39. 60.

Fr. W. Unger.

Adlard. Henry Adlard, Kupferstecher in London, 19. Jahrh., besonders durch seine geschickt gearbeiteten Stahlstiche bekannt, meistens nach englischen Gebäuden, Kirchen und Schlössern, doch auch nach Bildnissen. Zu seinen besten Stichen gehören diejenigen nach Hogarth.

1) Stiche in: The works of W. Hogarth in a Series of 57 Engravings, by Trusler. 2d. edit. London, Jones and Co. 1831. 4.
2) Stiche in: Wanderungen im Norden von England. Nach Zeichnungen von Th. Allom. London. 2 Bde. 1834/35. gr. 4.
3) Vignetten zu: The Rhine illustrated. London 1841. 4.
4) Bildn. des Alex. Pope. kl. 8.
5) K. M. v. Weber, Komponist. Gürtelb. 8.
6) A. Canova, Bildh., Brustb. mit Facsimile. Punktirt. 8.
7) J. Cook, Weltumsegler, Gürtelb. mit Facsimile. N. Dance p. 1829. 8.
8) J. Dryden, Gürtelb. mit Facsimile. G. Kneller p. 8.
9) Sam. Hahnemann, Homöopath. Büste. M. Gauci del. 8.
10) Lord Robert Will. Manners, † 1836. Nach R. Brereton. 8.
11) G. F. Robson, Artist, † 1833. Nach J. T Smith. 8.
12) Jenn Ward, Faustkämpfer. 8.
13) Wm. Cobbett, Politiker, sitzend. 8. u. 4.
14) Wm. Emerson. Mathemat., † 1782. 8.
15) John Adams, † 1829. 8.
16) John Reed Appleton v. Wester Hill. 4.
17) C. B. Farinelli, ber. Sänger. 8.

s. Le Blanc, Manuel.

W. Engelmann.

Adler. Philipp Adler, Patricier aus Augsburg (?). Hoc opus fecit Philippus Adler Patricius 1518 steht auf einem Kupferstich von Daniel Hopfer, der auf zwei Bll. ein Sakramentshäuschen mit dem Christkind unter Kindern mit ihren Erziehern darstellt. Florent le Comte in seinem *Cabinet des Singularités* las statt Patricius Paticina; seitdem ist dieser Name auch in andere Schriften übergegangen, sogar zwischen zwei verschiedenen Künstlern Adler und Paticina unterschieden worden. Auch bestimmte Kupferstiche und Holzschnitte wollte man diesem Paticina zuschreiben. Ob übrigens jener Patricier Philipp Adler auch Bildhauer oder Goldschmied war, oder ob das Sakramentshäuschen bloss auf seine Bestellung gemacht wurde, ist nicht zu entscheiden.

W. Schmidt.

Adler. Tobias Adler, Miniaturmaler, lebte in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. In der Sammlung des Freiherrn Rolas du Rosey war eine Landschaft mit einem Reiter, welchem ein Stelzfuss am andern Ufer einen Stock reicht, um hinüber zu kommen. Unten steht: An Gottes segen ist alles gelegen. Wer den nit hat mus Armuth pflegen. Tobias Adler. Regensburg 1647. S. Keine weiteren Nachrichten.

W. Schmidt.

Adler. Christian Adler, Porzellanmaler, geb. zu Triesdorf bei Ansbach 6. Mai 1787, † zu München 1842. Nachdem er den ersten Kunstunterricht bei Prof. Naumann in Ansbach erhalten

hatte, arbeitete er von 1811 an in der k. Porzellanmanufaktur zu Nymphenburg bei München und wurde 1815 zum Obermaler und Inspektor derselben ernannt. In Deutschland gehörte er bald zu den ersten Meistern seines Fachs und brachte es in der damals beliebten Schmelzmalerei, insbesondere in der Nachbildung alter Meisterwerke, zu einer nicht gewöhnlichen Geschicklichkeit. Das tiefere Erfassen der alten Meister in ihrem Charakter darf man freilich von ihm ebenso wenig erwarten wie von den andern gleichzeitigen Künstlern seines Fachs. Dieser Mangel tritt denn auch in den Porzellangemälden zu Tage, die er von 1827 an auf Anordnung des Königs Ludwig I. als Kopien nach hervorragenden Bildern der alten Pinakothek zu München ausführte (die Sammlung befindet sich im Erdgeschosse der neuen Pinakothek). Zu den besten Arbeiten des Künstlers gehören mehrere grosse Luxusvasen mit Bildnissen der bayrischen Königsfamilie, so wie die Vase mit einer Darstellung der Huldigung der Künste und Wissenschaften nach M. Wagner's Entwurf, welche dem König Max Joseph zu seinem Jubiläum 1825 überreicht wurde. Die farbige Behandlung sucht in allen diesen Werken, wie überhaupt in der Porzellanmalerei der Zeit, der Wirkung des Oelbildes nahe zu kommen und hat nichts von jenem zarten und eigenthümlichen Ton, den dieser Kunstzweig im 18. Jahrh. zu erreichen wusste.

s. Verzeichniss seiner Werke in: Nagler's Geschichte der k. Porzellan-Manufaktur, in den Bayer. Annalen. Jahrg. 1834.

J. Meyer.

Adler. Friedrich Adler, Baumeister, geb. 15. Oct. 1827 zu Berlin, erhielt auf der dortigen Kunstakademie seine erste Ausbildung, besuchte jedoch daneben die Malerwerkstätten von Ferd. Weiss und dem Landschafter Grieben. Nachdem er 1846—49 die Universität besucht, begann er 1848 seine Studien an der Berliner Bauakademie. Seit 1861 ist A. an derselben Professor der Baugeschichte. Seine Studienreisen erstreckten sich auf Deutschland, Holland, Belgien, Frankreich, Italien und Sicilien.

Seinen ausgeführten Bauwerken liegt die Schinkel-Bötticher'sche Auffassung der griech. Antike zu Grunde und das Bestreben, von ihr aus eine Durchdringung der klassischen Bauformen mit den Stilen des Mittelalters, insbesondere mit seinen Struktursystemen, zu Stande zu bringen. Solch ein Versuch, den mittelalterlichen Rundbogenstil mit antiken Elementen zu durchdringen, ist die St. Thomaskirche zu Berlin (1865—69), ein kurzer Langbau in Backsteinen, von schöner Wirkung im Innern. — Andere Bauten von ihm sind: Die Christuskirche zu Berlin (1862 u. 63), ein kleiner gothischer Ziegelrohbau mit zierlicher Façade, die Pfarrkirchen zu Heppens an der Jahde und zu Gröben und Sandow in der Mark, die Kapellen zu Barskewitz in Pommern und zu Nennhausen in der Mark, endlich Privathäuser in Berlin mit passender Anwendung der klassischen Bauformen, Schlösser in der Mark, Polen und Esthland, Erbbegräbnisse, Villen u. s. w.

Von ihm herausgegeben:

Mittelalterliche Backstein-Bauwerke des Preuss. Staates, Lief. 1—10. à 10 Kpftaf., gest. v. Walther, Nicolay, Schwechten, C. Rauch u. A. — Supplement zur Zeitschrift f. Bauwesen. Berlin 1859—69. gr. Fol.

Ausserdem drei Schinkelfestreden und zahlreiche kunsthist. Forschungen, wie über Andreas Schlüter, das Schloss Chillon, den Palast des Diocletian, das Pantheon zu Rom etc. in verschiedenen Zeitschriften (namentlich in Erbkam's Zeitschr. f. Bauwesen u. im Wochenblatt des Berliner Architekten-Vereins).

Fr. Eggers.

Adler. C. Adler, moderner Stahlstecher. Von ihm folgende Bll.:

Erinnerung an Graz. 13 Bll. Ansichten nach der Natur gez. von C. Reichert und in Stahl gest. von C. Adler. gr. qu. 8. Graz 1859. Wiessner.

W. Engelmann.

Adlerberg. Bror Reinhold Adlerberg, schwedischer Bildhauer, geb. 1791, † 1834. Er machte seine Studien im Atelier des schwedischen Bildhauers Goethe und bildete vornehmlich Porträts. Seine Büsten wurden wegen der Aehnlichkeit mehr als wegen der künstlerischen Durchführung gelobt.

s. Boye, Målarelexicon, Suppl. p. 395.

Dietrichson.

Adlerflycht. Susanna Rebekka Elisabeth von Adlerflycht, geb. von Riese, eine geschickte, selbstschaffende Dilettantin in Frankfurt a. M., geb. daselbst 23. Sept. 1775, † 15. März 1846. Sie malte in Oel- und in Wasserfarben zum Theil nach eigener Erfindung Blumen, Landschaften und Genrebilder. Besondere Erwähnung verdient, dass von ihr der erste Gedanke und auch die erste Ausführung des bekannten Rheinpanorama's herrühren. Im J. 1811 hatte sie während einer Rheinfahrt das Rheinthal von der Mündung der Nahe bis zur Mosel aufgenommen und nachher in Farben ausgeführt. Diese Zeichnung wurde 1822 in Stuttgart durch den Steindruck vervielfältigt. Das Bl. ist bezeichnet: Elisabeth v. A., lithogr. v. Keller und gab dem Kupferstecher Delkeskamp den Anlass zur Herausgabe seines erweiterten und künstlerisch vervollkommneten Panorama's des Rheins.

Gwinner.

Adlersparre. Sophie Albertine Adlersparre, schwedische Malerin, geb. 6. März 1808 im Kirchspiel Repplinge auf Öland, Tochter des bekannten Georg A., welcher 1809 die schwedische Revolution leitete und später Landshöfding (Amtmann) in Vermland wurde. In Stockholm wurde sie die Schülerin des Bildhauers Qvarnström und des Malers Ekman. Nach ihres Vaters Tode zog sie 1838 nach Paris

und trat in L. Cogniet's Damenatelier. Daneben erhielt sie von ihren Landsleuten, den Malern Wickenberg und Wahlbom, einige Anleitung. Sie hat dann namentlich durch fleissige Kopien nach den besten italienischen Meistern und Murillo sich bekannt gemacht; diejenige der sixtinischen Madonna in Originalgrösse ward von der Königin Josephine in der katholischen Kirche zu Christiania aufgestellt. Nach ihrer Rückkehr von Dresden porträtirte sie den König Oskar und seine Gattin Josephine. Mit Staatsstipendium unternahm sie dann 1851 eine Reise nach München, Bologna, Florenz und verweilte 3½ Jahre in Rom, wo sie mit Fogelberg, Overbeck und Schnetz verkehrte. Auf dieser Reise kopirte sie u. A. Raffael's Transfiguration, jetzt in der katholischen Kirche in Stockholm. Auch malte sie ein Porträt von Pius IX. nach dem Leben für die Galerie zeitgenössischer Herrscher auf Drottningholm, ein tanzendes römisches Mädchen, ein Mädchen von Ferentino, ein Porträt der Hersilia Giotti in Florenz und eine Bettlerin von Terracina. Sie hatte wenig Erfindungsgabe; daher hat sie mehr Bedeutung durch ihre gewissenhaften Kopien, die von Verständniss der alten Meister zeugen, als durch eigene Werke.

In Italien trat sie zum Katholicismus über und starb den 23. März 1862 zu Stockholm.

s. Biografiskt Lexicon, ny följd. — Tidskrift för Hemmet (Zeitschrift für das Haus) 1863 und 1864 (vier Art. nach ihren eigenen Notizen).

Dietrichson.

Adloff. Karl Adloff, Landschafts- und Architekturmaler aus der Düsseldorfer Schule, geb. zu Düsseldorf 1819 und 1833—1841 an der dortigen Akademie gebildet. Auf die eigentliche Landschaft beschränkte er sich nur in seiner früheren Zeit; mit Vorliebe und in grösserer Anzahl malte er später holländische Hafen- und Kanalansichten, Strand- und Architekturbilder. Es sind Veduten, von ansprechender Wahl der Motive und mit sorgsamer Treue ausgeführt. Doch sind diese Werke in der Farbe trocken und nicht kräftig genug, auch fehlt es ihnen an dem Interesse einer eigenthümlichen künstlerischen Auffassung. Zu seinen besten Bildern zählen: der holländische Kanal (1841), die Hafenpartie bei Amsterdam (1846), einige holländische Winterlandschaften, Landungsplatz in Dordrecht (1851), Ansicht von Ehrenbreitstein und Koblenz (1854), ein Seehafen im Sonnenlicht (1857).

Mondscheinlandschaft. Chromolith. in: Aquarelle Düsseldorfer Künstler. 13. Heft. 1856. kl. qu. Fol.

s. R. Wiegmann, Kunstakademie zu Düsseldorf. 1856. p. 368.

J. Meyer.

Admon. Admon, angeblicher Steinschneider. Nur auf einem Karneol hinter einem stehenden Herakles mit Keule und Becher scheint der Name echt, aber schon wegen seiner Grösse nicht den Steinschneider, sondern den Besitzer zu bezeichnen.

s. Abbildungen bei: Stosch, Gemm. ant. 1.— Bracci, Mem. degli incisori I, 1. — Abdrücke bei Winckelmann, Cab. de Stosch II, 1771. — Lippert I, 229.

Ueber mehrere andere theils sehr verdächtige, theils anerkannt moderne Arbeiten mit seinem Namen s. Brunn, Gesch. d. gr. Kstl. II. 533 ff.

H. Brunn.

L'Admiral. Jan und Jacob L'Admiral, s. Ladmiral.

Adolffsen. Harmen Adolffsen, Maler von Karten und Wappenschildern, 1607 zu Haarlem.

s. A. van der Willigen, Geschiedk. Aanteek. over Haarl. schilders etc.

C. Vosmaer.

Adolffz. Adolffz: unter diesem Namen ist nach Bryan und Stanley ein selten gewordenes Reiterbildniss des Herzogs von Biron, Marschalls von Frankreich gestochen. Dieser A. ist nach *Drugulin* wol nur der Kunstverleger Hermann Adolfsz., der auch die für Frankreich bestimmten Platten von Goltzius verlegte.

s. Bryan, Biogr. and crit. Dict. New ed. by G. Stanley. London 1849.

Fr. W. Unger.

Adolfi. Die Adolfi, Malerfamilie v. Bergamo.

Benedetto Adolfi, der Vater, geb. 1640, † 1720, machte seine Studien zu Venedig. Er war nicht ohne Talent, widmete sich aber der Kunst zu spät und erst dann, als ungünstige Verhältnisse ihn dazu trieben. Doch schätzte man seine Bilder, von denen sich manche in Privathäusern befanden, wegen ihres zarten Tons, der zum Theil wenigstens für die Mängel der Zeichnung entschädigte.

Giacomo Adolfi, des Vorigen ältester Sohn, geb. 1682, † 1741. Von ihm war noch 1793 zu Bergamo die in Oel gemalte Decke der Kirche delle Monache del Paradiso erhalten; ebenso Malereien in S. Alessandro della Croce.

Ciro Adolfi, der zweite Sohn, geb. 1683, † 1758, malte mehr in Fresko, so in der Chiesa del Carmine und anderen Kirchen von Bergamo.

Nicola Adolfi, der dritte Sohn, wird als geschickter Schlachtenmaler genannt. —

Was von den Werken dieser kaum gekannten Künstler sich erhalten, trägt einen handwerksmässigen Charakter, so insbesondere die Fusswaschung Christi des Giacomo A. in S. Alessandro della Croce (Mittheilung des H. *G. Frizzoni*). Nur Tassi spricht von ihnen; sie scheinen sonst nicht erwähnt zu sein.

s. F. M. Tassi, Pittori etc. bergamaschi. Bergamo 1793. II. 129.

J. Meyer.

Adolfzoon. Christoffel Adolfzoon, Stempelschneider im 17. Jahrh., war nur durch 4 Denkmünzen (von 1666—1676)

C. A.   C. A. D.

mit den vorstehenden Monogr. bekannt, die sich auf den holländischen Seehelden, de Ruyter, den Prinzen Wilhelm III. von Oranien und den Seekrieg von 1667 beziehen. Dass seine Medaillen sehr geschätzt wurden, beweist der hohe Preis von 1000 Dukaten, die er für diejenige von 1667 erhielt. Diese Denkmünze, worauf die allegorische Figur der Niederlande, die Zwietracht zertretend, und in der Ferne die Zerstörung der englischen Flotte mit der Aufschrift: Procul. hinc. mala. Bestia. jun. Regnis. dargestellt ist, hätte 1672 beinahe zu neuem Zwiespalt zwischen England und Holland geführt, da die Höflinge Karls II. sich mit »mala Bestia« bezeichnet glaubten. Die Staaten von Holland und Westfriesland bemühten sich daher die Medaille einzuziehen und vernichteten den Stempel, indem sie dem Adolfzoon 1000 holl. Ducaten zahlten.

Jene Medaillen haben die folgenden Bezeichnungen:

1) Diejenige mit der alleg. Figur der Niederlande (1667, bez. C. A.) hat auf dem Revers eine alleg. Figur mit der Inschrift auf einer Banderole: Irato Bellum Placato Numine Pax est.

Abgebildet bei Bizot, Hist. mét. de la rép. de Hollande, Amsterdam 1688—1690. I. 262; bei Van Loon, Hist. mét. des Pays-Bas, II. 534.

2) Zwei Fahrzeuge, 1667. Auf dem Revers das englische und belgische Wappen: Britan: Batav: Pax. Mit C. A.

Abgeb. bei Bizot, I, 264; bei Van Loon, II, 538.

3) Büste des Prinzen Wilhelm III. von Oranien von 1672. Unter dem Arme C. A. Auf dem Revers die Pallas: Nec. Sorte. Nec. Fato.

Abgeb. bei Bizot, I, 276; bei Van Loon, III. 71.

4) Büste des Admirals Michel de Ruyter: Michael de Rviter Provinciarvm Confoederat: Belgic = Architha. = Lassvs Dvx Et Eqves. Unter dem Arm C. A. D. F. Diese Medaille ist aus dem J. 1676.

Abgeb. bei Van Loon, III, 176.

Nach jenen vier Denkmünzen, die mit Sicherheit dem Adolfzoon gehören, hat Pinchart in Folge gemeinsamer Merkmale noch vier andere mit grosser Wahrscheinlichkeit ihm zugeschrieben:

5) Ein Seegefecht, 1666. Unten: Pugnando. Aut dem Revers in einer Guirlande: Mnemosynon. Spectandae. Victoriae. Et. Virtutis. Batavae. Classe. Britannica. Quatridvvm. — Enixim. Repugnante. Fortiter. Profligata. Capto. Archithalasso. Navibvs. xxiii. Qva. Mersis. Exvstis. Ereptis. Posteritati. Intimandum. Ord: Foed: Belg: F. F.

Abgeb. bei Bizot, II. 258; bei Van Loon, II, 524.

6) Die allegorische Figur der vereinigten Provinzen mit Schiffen auf der See, 1668. Auf dem Revers in einer Guirlande: Assertis. Legibvs. Emendatis. Sacris. Adiutis. Detensis. Conciatitis. Regibus. etc.

Abgeb. bei Bizot, II, 262; bei Van Loon, II, 534.

7) Der Capitain Sweerts auf seinem Grabmale ausgestreckt, 1673. Doe Nam My Daer Ick Vocht Een Yzer Uyter Tyt etc. Auf dem Avers: Dvs Moet Men Ivychen etc.

Abgeb. bei Van Loon, III, 115.

8) Ein Schild mit Helm über der Kartusche: Gedachtenis van Jonkh. Jan Paulz van Gelder Capt. op't bed van eer gestorven den 21. Aug. 1673, out 26 jaren. Auf dem Revers: De Vader Won De Slag de Zoon Verloor Zyn Bloed etc.

Abgeb. bei Van Loon, III, 115.

Der Avers von No. 5, eine Seeschlacht, findet sich als Revers wieder auf No. 4, 7 u. 8.

Der Künstler nannte sich auch C. Adolphi, der Sohn des Adolph, was ja auch »Adolfzoon« bedeutet. Diese Bezeichnung findet sich auf:

9) Denkmünze mit einem doppelten Kranze, darin ein Engel über den zwei verschlungenen Stämmen eines Baumes einen Lorbeerkranz hält. Darauf steht: Ecce Cohaerrebunt Socialiaq: Arctuis Ibunt Foedera Si Caelo Nos Patiamur Agi; unten: C. Adolphi Fe.

s. Van Loon, Beschrijving etc. II. 555. — Bolzenthal, Skizzen etc. p. 229. — Pinchart, Recherches sur la vie et les travaux des graveurs de médailles etc. Bruxelles 1858. p. 229. — Nagler, Monogrammisten I. 2201.

T. v. Westrheene u. J. Meyer.

Adolph. Meister Adolph, Bildhauer (Annaberger Chronik), s. Adolph Dowher.

Adolph. Jos. Franz Adolph, Maler, geb. 1671, † 2. Nov. 1749 zu Nikolsburg in Mähren, Hofmaler des Fürsten C. Max von Dietrichstein. Aus der Schule des G. Hamilton hervorgegangen, erwarb er sich namentlich als Thiermaler einen Namen. Nach dem Geschmacke des reichen kunstsinnigen Adels jener Zeit fiel ihm eine ähnliche Aufgabe wie Hamilton zu; er hatte für den Fürsten Dietrichstein die schönsten Pferde seines Gestütes zu Kuprowitz zu malen, welche zum Theil noch gegenwärtig im Schlosse zu Nikolsburg aufgestellt sind.

K. Weiss.

Josef Anton Adolph, Maler, geb. 8. Okt. 1729 zu Nikolsburg, † zu Wien d. 17. Jan. 1762. Sohn des Vorigen, machte seine ersten Studien unter der Anleitung seines Vaters, widmete sich jedoch der Porträt- und Historienmalerei und ging 1745 nach London, wo er eine Reihe von Jahren verweilte und sich meist mit der Anfertigung von Porträts beschäftigte. In Folge des an ihn ergangenen Rufes, das Schloss Kremsier mit Fresken zu schmücken, kehrte er nach Mähren zurück und malte den Plafond des grossen Saales. In der Kollegiatkirche seines Geburtsortes Nikolsburg rühren von ihm drei Altarblätter her. Man rühmt sein Kompositionstalent, wie auch sein kräftiges warmes Kolorit. Nach Wolny's Topographie von Mähren führt Adolph das Prädi-

kat v. Frenthal; doch findet sich im Adelstandsregister des Ministerium des Innern in Wien eine solche Adelsbezeichnung nicht vor.

Nach ihm gestochen:

Georg III., König von England zu Pferde, 1755, v. Bernard Baron für den Verl. von J. Boydell. gr. Fol.

K. Weiss.

Adolphi. Christoph Adolphi, s. C. Adolfzoon.

Adolski. Grigori Adolski, Maler in der ersten Hälfte des 18. Jahrh., geb. in Moskau. Er arbeitete mit Ossip Kolugin und Maxim Worowski für den Palast Peters I. in St. Petersburg und war Zeichenlehrer in der bei der St. Petersburger Buchdruckerei errichteten Schule.

Adolski. Iwan Adolski, Maler, geb. gegen Ende des 17. Jahrh. Im J. 1711 finden wir ihn an der Rüstkammer (оружейная палата, Orusheinaja Palata) in Moskau angestellt, doch wurde er noch im nämlichen J. nach Petersburg an die bei Grig. Adolski genannte Schule als Lehrer berufen. Auch erhielt Adolski Aufträge für den Sommer- und Winterpalast in St. Petersburg, sowie für die Bildergalerie des Schlosses Monplaisir in Peterhof. Seit 1728 finden wir ihn wieder in Moskau. Im J. 1745 wurde er zugleich mit mehreren andern Künstlern aus Moskau berufen, um die Kirche in Peterhof mit Malereien zu schmücken, doch ist nicht bekannt, ob er dem Rufe folgte. Er sowol wie auch noch ein anderer Iwan Adolski malten Heiligenbilder.

Adolski. Andrei Adolski, Heiligenbildmaler im 18. Jahrh., ward von Sarudnew, der die Censur der Heiligenmalerei handhabte, zum Gehülfen in diesem Fache ernannt. Von diesem Adolski scheint das Bildniss der Kaiserin Katharina I., in ganzer Figur, zu stammen, welches, von Alexei Subow in schwarzer Kunst ausgeführt, sich im Archiv des Generalstabes zu St. Petersburg befindet und links die Aufschrift »die Gestalt schattirte Adolski« (»персону тушевалъ Адольскій«) aufweist.

s. Энцикл. слов. (Encykl. Wörterbuch) II, 60 ff.

Ed. Dobbert.

Adoni. Adoni in Rom hatte als Edelsteinschneider zu Anfang des 17. Jahrh. grossen Ruf. Doch weiss man nur, dass er für junge Eheleute verschlungene Hände in Relief arbeitete.

s. Giulianelli, Memorie degli intagliatori moderni, Livorno 1753, p. 59.

Fr. W. Unger.

Adorf, falsche Lesart bei Möhsen, Verz. einer Sammlung von Bildnissen berühmter Aerzte, p. 37, s. Cephel.

Adouby. Jehan Adouby, Steinmetz (maçon), übernahm 1400 mit Jehan Richart den Bau von vier Zimmern mit Kaminen im Schlosse Des Montitz, Grafschaft Blois.

s. Léon de Laborde, Ducs de Bourgogne etc. Paris 1849—52. II, III. 196.

Fr. W. Unger.

Adovasio. Ferd. Adovasio, italienischer Stecher um 1751. Von ihm:

Veduta del corso della laua eruttata dal Monte Vesuvio. Oben rechts Ansicht des Kraters, links der Lavastrom. N. Menzela del. Ferd. Adovasio sc. 1751. qu. Fol.

W. Engelmann.

Adriaans. Jan Adriaans, vermuthlich ein holländischer Maler des 16. Jahrh. Er wird erwähnt in dem Testament des Jakob Buyck, Kanonikus zu Emmerich von 1599, worin unter Andern ein Christus am Kreuz von Jan Adriaans den Schwestern von St. Cäcilia im kleinen Konvent zu Kalkar vermacht wird.

s. Ch. Kramm, de Levens en Werken.

T. v. Westrheene.

Adriaen. Adriaen Van Utrecht, s. Utrecht.

Adriaens. Lucas Adriaens od. Adriaenssone, Maler von Antwerpen, wahrscheinlich Bruder von Jan Adriaens, Bürger von Antwerpen und Goldschmied. Er wurde 1469 als Frei-Meister in die Lukasgilde aufgenommen, worin er dann fünfmal Altermann (»doyen«) war: 1469, 1472, 1475, 1480 und 1483.

Kein Künstler hatte so oft diese Würde bekleidet; A. muss bei seinen Genossen in besonderer Achtung gestanden haben. Unter seinem Dekanate im J. 1480 wurde in der Gilde eine Abtheilung für Beredsamkeit (Rederykkamer), gen. De Violiere, errichtet, die sich im 16. Jahrh. besonders auszeichnete. A. arbeitete 1467 an der Ausschmückung der Liebfrauenkirche zu Antwerpen, wirkte bei den berühmten »Entremets« zu Brügge im J. 1468 mit und lieferte die Zeichnungen für die Fenster der Kirche Saint-Brice zu Tournai. Fälschlicherweise hat man ihm die Ausführung der Glasgemälde zugeschrieben und einen Glasmaler aus ihm machen wollen. Jene Arbeiten zu Brügge, für den Herzog von Burgund, und zu Tournay finden sich in den Archiven der Städte urkundlich verzeichnet.

Am 19. Januar 1493 ist A.'s Frau, Margaretha Volckerick, als Wittwe verzeichnet. Doch war Adriaens wol erst kurz vorher gest., da ein Legat, das er der Liebfrauenkirche zu Antwerpen vermacht hatte, erst 1495 ausgezahlt wurde.

Als Schüler von ihm werden in dem Antwerpener Liggere genannt: Michael Floris, bei ihm eingetreten 1470; Hendrik Van der Vaert, zugleich mit Willem Daneels, 1472; Willem Van Kessele, 1484.

s. Léon de Laborde, les Ducs de Bourgogne etc. Paris 1849—52. I. 540, II. 337. — Art. von Chev. L. de Burbure in der Biographie nationale de Belgique.

J. Meyer.

Adriaenssen. Alexander Adriaenssen, Maler, geb. 1587 zu Antwerpen. Sein Vater, Emanuel Adriaenssen, ebenfalls geb. zu Antwerpen, war ein namhafter Komponist und spielte vortrefflich die Laute, für die er 1584, 1592 und 1600 Sammlungen von Stücken herausgab. Derselbe hatte sich mit Sibylla Crele oder Crelin verheirathet, der Tochter von Paul und Helene Schyfeli oder Scheffelinck von Nürnberg, der Wittwe des Michel Ysebout (Mittheilung des Chev. L. de Burbure). Aus den Kirchenbüchern der St. Jakobskirche zu Antwerpen geht hervor, dass die Ehe nach protestantischem Ritus vollzogen war. Indessen ist schon das erste Kind aus derselben, unser Maler Alex. A., den 17. Jan. 1587 in eben jener Kirche des h. Jakob, also katholisch, getauft worden. Taufpathen des Alex. waren: der Kapitän Propercio Baccotzy (sic; Baccocchi) und Gio. Batt. Lockny, beide von Bologna; die Gevatterinnen Maria Steelant und Clara Gabri. Der Taufakt gibt dem Vater die Bezeichnung »Signor«, die damals nicht allzu häufig war. Nach der Geburt zweier weiterer Söhne, Frans und Emanuel, in den J. 1588 und 1589, wurden am 1. Sept. letzteren Jahres die Eheleute in ihrer Pfarrkirche St. Jakob nach katholischer Weise eingesegnet; der darüber ausgestellte Akt, dessen Zeuge ein Herr Conrard (ohne Angabe des Familiennamens) und Mathias Goris waren, bemerkt, dass die Gatten mit der katholischen Kirche wieder ausgesöhnt seien. Alexander erhielt dann noch drei Geschwister: Helene, geb. 1591 (jung gest.), Vincenz, geb. 1595, und Nicolaes, geb. 1598. Deren Taufpathen haben zum Theil italienische Namen: offenbar stand Emanuel A., der um 1598 Hauptmann der Bürgergarde war und eine angesehene Stellung einnahm, in guten Beziehungen zu den in Antwerpen angesiedelten italienischen Familien.

Alexander A. wurde im J. 1597/98, also im Alter von etwa elf Jahren, als Schüler des Malers Artus oder Arnold Van Laeck in das Liggere der Antwerpener Lukasgilde eingeschrieben. Als Freimeister wurde er im J. 1610—1611 aufgenommen, mit der Bezeichnung »waterschilder« Maler in Wasserfarben), während ihn das Rechnungsbuch der Gilde einfach Maler nennt. Jene seltsame Bezeichnung findet sich auch bei Jakob Jordaens; was indessen nicht ausschloss, dass dieser sowol als Adriaenssen mit der grössten Geschicklichkeit auch die Oelmalerei betrieben.

Es ist kaum wahrscheinlich, dass A. jene ganze Zwischenzeit von 13—14 Jahren in der Werkstatt von Artus Van Laeck zugebracht; nach Vollendung seiner Studien hat er sich wahrscheinlich auf Reisen begeben. Jedenfalls hat er den Einfluss von Rubens erfahren.

Der Künstler verheirathete sich den 20. Febr. 1611 in der Kathedrale seiner Vaterstadt mit Maria Zeeldrayers, welche wol dieselbe war mit einer Magdalena Zeeldrayers, getauft in der Kathedrale den 1. Dez. 1591. Zeugen der Trauung waren Adriaen Mertens, vielleicht der Maler dieses Namens, und Jan Van Hove. Das erste Kind aus dieser Ehe wurde den 1. Febr. 1615 in der Kirche St. Jakob getauft; ihm folgten 1617 Peter, unter dessen Taufpathen der Schlachtenmaler Peeter Snayers war, dann 1619 Clara, 1620 Emanuel, dem die erste Gattin von Rubens, die »Signora« Isabella Brant, und Vincenz Adriaenssen, der Bruder des A., zu Gevatter standen, und Jakob, getauft den 1. Jan. 1623. Der Taufakt des Letzteren ergibt, dass damals die Eltern das Wapper bewohnten, in dessen Nachbarschaft auch das Haupt der flamändischen Schule, Rubens, wohnte. Das sechste und letzte Kind des Adriaenssen, getauft den 18. März 1625, empfing den Namen Katharina.

A. nahm im J. 1632—1633 in sein Atelier einen Schüler Namens Philipp Milcx auf; der einzige Schüler unseres Meisters, dessen die Archive der Lukasgilde gedenken, und dieser eine ist unbekannt geblieben. In demselben J. liess sich A. in die »Kammer der Beredsamkeit«, gen. De Violiere (Einrichtung der Lukasgilde, s. Lukas Adriaens), aufnehmen, trat daraus aber wieder im J. 1633—1634.

Der Künstler war mit Anton Van Dyck befreundet. Der Letztere malte sein Bildniss, das dann vom Antwerpener Stecher Anton Van der Does in Kupfer gestochen wurde: eine stattliche Figur mit schönem nachdenklichen Kopfe, in schwarzer Kleidung. Der Stich trägt die Inschrift: Alexander Adriaenssen — florum avium et piscium pictor excellens Antverpiae.

Diese Inschrift bezeichnet die Gattung, darin A. thätig war. Allein er malte nicht blos das Stillleben der »Blumen, Vögel und Fische«, sondern auch die Gartenfrüchte, sowie metallne Gefässe, Vasen, Krüge, Gläser etc. Alle diese Dinge malte der Meister mit einem feinen Verständniss des Helldunkels, mit sehr leichtem und sicherem Pinsel in einem zarten silbernen Ton; doch that er sich vor Allem in der Darstellung der Fische hervor. Die Wirkung seines Kolorits wird noch gehoben durch eine korrekte und geistreiche Zeichnung. Begreiflich, dass von einem solchen Meister Rubens zwei Bilder besass: das eine Vögel vorstellend, das andere einen Korb mit Früchten.

Noch vor wenigen Jahren besass das Museum von Antwerpen kein Werk des einheimischen Meisters; erst 1867 erhielt es ein solches durch die Gesellschaft »Artibus Patriae«. Es ist ein besonders bemerkenswerthes Bild, da es alle die Gattungen in sich vereinigt, darin A. sich ausgezeichnet hat. Fische verschiedener Art, Krebse (und zwar die in der Maas vorkommende Arten »Maaskreeftjes«) u. s. f. sind auf einem Tische ausgebreitet; dabei eine Katze im Begriff darüber herzufallen, aber noch auf der Lauer, wie wenn sie eine Störung fürchtete; ausserdem Küchengeräthe mit

Gemüse und ein kleiner Korb mit todten Vögeln. Das Bild, von guter Anordnung, zeigt die oben erwähnten Eigenschaften; hier sind die Fische, obwol Alles vortrefflich ausgeführt ist, doch das eigentliche Meisterwerk. Der Verf. dieser Biogr. besitzt gleichfalls ein Bild, sowie eine Studie des Malers. Das erstere stellt auf einem blauen Teppiche reiche Gefässe dar, eine silberne Platte mit Artischocken, eine schön ornamentirte silberne Vase, ein mit rothem Wein gefülltes Glas, auf dessen Wand sich ein Fenster spiegelt, dessen Reflex sich auf der Flüssigkeit selber, dann noch auf einem zweiten Glase neben dem ersten wiederholt u. s. f. Das fein gemalte Bild trägt auf dem Tische das Zeichen: Alex. Adriansen f^t. 1647. Die Studie, auf jetzt aufgeleimtem Papier gemalt, ein Paar todter Vögel an einem Haken, ist gezeichnet: Alex. Adrieanssen fecit. Man sieht aus diesen Bezeichnungen, dass der Maler seinen Namen auf verschiedene Weise schrieb; doch findet sich derselbe niemals mit einem s am Ende, wie er jetzt manchmal angeführt wird.

Gute Werke von der Hand des sehr fruchtbaren Meisters finden sich noch: drei in der Berliner Galerie und vier im Madrider Museum.

Auch in der Galerie von Pommersfelden sind Bilder von Alex. Adriaenssen. Zwei der Gemälde im Berliner Museum sind mit seinem Namen bez., das eine noch mit der Jahrz. 1647. Ein treffliches, auch im Helldunkel meisterliches Stilleben mit zerschnittenen Fischen, gez. Alex. Adriaenssen fc. A°. 1632, im Besitze des Grafen Törring zu München. Auch sollen Bilder von dem Meister mit dem nebenstehenden Monogr. vorkommen. Waagen (Handbuch, 1862, II. 70) rühmt noch die grosse Naturwahrheit seiner Darstellung, sowie seinen breiten und meisterlichen Vortrag. Auch in der Anordnung seiner Stillleben zeigt der Meister nicht selten eine gewisse Grösse.

Jakob Van der Sanden, Sekretär der alten Antwerpener Akademie, wusste nichts Näheres von diesem Künstler und vermuthete nur, dass das von J. B. Descamps angegebene Geburtsjahr 1625 um einige Jahre vorgerückt werden müsse. Cornelis de Bie erwähnt in seinem Gulden Cabinet A. unter den zu seiner Zeit lebenden Meistern; woraus J. Van der Sanden irrthümlich folgerte, dass der Künstler 1662 noch am Leben gewesen.

Alex. Adriaenssen st. vielmehr in seinem 75. Jahre, den 30. Okt. 1661. Bestattet wurde er in der St. Jakobskirche zu Antwerpen, unter dem Grabsteine seiner Grossmutter Helene Schyfeli und neben seiner Schwester Helene. Die Inschrift dieses Steines lautet:

D. O. M.
Hier leet begraven de eerbare
Jouffr. Helena Schyfeli van
Norenberch sterft den 13. Meert a°. 1595.
Helena Adriaensen dochter van
Emanuel Adriaensen sterft den
2. Januari a°. 1600.
ende den eersamen Alexander
Adriaensen sone van Emanuel
Adriaensen sterft den
30. October a°. 1661.
Bidt voor de Sielen.

Cornelis de Bie, der von den Lebensumständen des Meisters nichts wusste, begnügte sich mit der Bezeichnung des Kunstzweiges, darin er thätig gewesen. Arnold Houbraken erwähnt seiner nur flüchtig (De groote Schouburgh etc. 1753. II. 144), und Campo-Weyerman gedenkt nur der Gegenstände, welche er vornehmlich behandelte. Descamps gab willkürlich das Geburtsjahr 1625 an (s. oben), gestand aber weder den Ort noch das Jahr des Todes zu wissen. Als das letztere fand Felix Bogaerts in irgend einem Buche 1685 angegeben; in seiner *Esquisse d'une histoire des arts en Belgique depuis 1640 jusqu'à 1840* machte er dies Datum bekannt, das dann öfters wiederholt worden. Seitdem sind aus dem einen Alexander Adriaenssen zwei geworden, welche man den Aelteren und den Jüngeren genannt hat. Auf den Letzteren bezieht man das von Descamps angenommene Geburtsjahr und das von Bogaerts veröffentlichte Todesjahr. Der Aeltere dagegen gilt für den Schüler des Artus Van Laeck; von ihm weiss man nur zu sagen, dass er im 17. Jahrh. gelebt und seine Bilder sehr nachgedunkelt haben.

Letztere Bemerkung trifft gleichfalls nicht die Bilder unseres Meisters. Leuchtend und durchsichtig auf gut präparirtem Grunde gemalt, können sie wol die Unbill der Zeit erfahren haben, sind aber nicht trübe geworden.

Unnöthig hinzuzufügen, dass Alexander Adriaenssen, Sohn des Jakob, getauft in der Antwerpener St. Jakobskirche den 17. März 1576, nichts als den Namen mit unserem Adriaenssen gemein hat.

1) Bildniss des Meisters nach Van Dyck, gest. von Anton Van der Does. Fol. s. im Text.
2) ——, gem. von François Denys, gest. von Anton Van der Does. Fol.

s. Register der Pfarrgemeinden von Antwerpen im Civilstand (Etat civil) von Antwerpen. — Ph. Rombouts et Théod. Van Lerius, De Liggeren etc. I., 399, 460 u. 471, II. 41 u. 44. — Graf- en gedenkschriften der Provincie Antwerpen. Antwerpen, Kerken von St. Jacob, Ste. Walburgis en St. Joris. Bl. 160. — Specification des peintures trouvées à la maison mortuaire de feu Messire Pierre Paul Rubens etc. in: Revue universelle des Arts, I. 276. — Ch. Kramm, Aanhangsel etc. — Ueber den Vater, Emmanuel Adriaenssen: F. J. Fétis, Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique, 2e. éd.

Théod. van Lerius.

Adriaenssen. In den Verzeichnissen der Antwerpener Lukasgilde findet sich eine ganze Reihe von Malern dieses Namens angeführt, von denen sich aber keine Werke mehr nachweisen lassen:

Antony Adriaenssen, der Aeltere, Schüler von Jan de Beer im J. 1510.

Nicolaes Adriaenssen, mit dem Beinamen Dondari, Meister um 1561.

Antony Adriaenssen, der Jüngere, Lehrer des Hendrick Van Balen (1606), Meister um 1615.

Gaspar Adriaenssen, Meister um 1620, † 1632.

Jan Adriaenssen, Meister um 1622.

Jan Adriaenssen, Schüler von Deodati um 1623.

s. A. Siret, Dict. hist. des Peintres. 2. Ed. Paris 1866.

J. Meyer.

Adriaenssens. Regnier Adriaenssens der Junge, Glasmaler und Glaser, Sohn des Regnier A. des Alten und der Anna Gomez, deren Ehe 1632 vollzogen worden. Regnier der Junge wurde 1689—1690 als Meisterssohn aufgenommen; 1702—1702 war er Dekan der Antwerpener St. Lukasgilde. Ob er in Oel gemalt oder gestochen, wie angegeben wird, ist zweifelhaft. Zwischen dem 18. Sept. 1723 und dem 18. Sept. 1724 starb er, denn in diesem Jahre wurde seine Todtenschuld an die Gilde bezahlt.

Théod. Van Lerius.

Adriaenz. Jan Adriaenz, Maler, 1531 Schüler von Philipp van Utrecht, 1533 Frei-Meister der Lukasgilde zu Antwerpen und 1549 Altermann (Dekan) derselben. Sein 1563 erbautes Haus, mit den an der Façade angebrachten Bildnissen Jan van Eyck's und A. Dürer's, war noch 1852 zu Antwerpen erhalten.

s. Siret, Dict.

J. Meyer.

Adrian. Adrian van Peghem, s. Peghem.

Adrian. Laurentius Adrian, ein Bildschnitzer, welcher um 1531 bei der Täfelung und Ausschmückung des Artushofes in Danzig thätig war. Seine Werke sind im Geschmack der von den Niederlanden nach Danzig eingeführten zopfigen Renaissance. Leider ist das Meiste seiner Arbeiten im J. 1813, als der Artushof den Franzosen als Militär-Lazareth dienen musste, zu Grunde gegangen oder bei der Restauration 1848 verändert worden. Auch die von Hirsch (die Oberpfarrk. St. Marien in Danzig I, 209) ausdrücklich als (im J. 1843) noch vorhanden erwähnte Einfassung der Reinholds-Statue ist nicht mehr vorfindlich, und der im Fries erhaben gearbeitete Triumphzug der Danziger nach der Marienburg wurde schon 1813 zerstört. Für beides waren dem Künstler 100 Gulden bezahlt worden. Die Umrahmung der halbrunden Bilder, welche er verfertigte, lässt keinen aussergewöhnlich begabten Meister erkennen. Die Tischlerarbeit an der Wandtäfelung, dem Gestühl etc. machte Heinrich Holzapfel aus Kassel (nicht aus Köln, wie bei Hirsch a. a. O. p. 205 steht).

s. Preuss. Provinzialbl., 1857. XII. 195—203.

Privatmittheil. von R. Bergau in Danzig.

H. Otte.

Adriani. Gerhard Adriani malte 1630 (und stach vielleicht auch selbst) das Bildniss des Sixtus Ripperdus, geb. 1584, reformirten Predigers zu Leeuwarden. Oval. kl. Fol. Brustb. mit 4 latein. u. 4 holl. Versen. Hiernach ist Heineken's Angabe, dass A. den Sibrand Sixtius gemalt, zu berichtigen. Letzterer ist von A. Matham nach N. Moyaert gest.

Drugulin.

Adriano. Adriano, spanischer Maler, Schüler von Pablo de Cespedès, Karmelitermönch in einem Kloster zu Cordova, wo er sein ganzes Leben zubrachte und gegen 1630 in vorgerücktem Alter st. Pacheco, der ihn persönlich kannte, nennt ihn einen tüchtigen Künstler, und Palomino berichtet, dass man seiner Zeit in der Karmeliterkirche eine Magdalena von der Hand Adriano's sah, welche an die Weise und das Kolorit Tizian's erinnerte. Nach Quilliet befand sich dieses Bild später im Palast von Cordova. Ponz erwähnt rühmend eine Kreuzigung und verschiedene Heiligenfiguren in der Sakristei jenes Klosters.

s. Palomino, El Museo Pittorico etc. III. 43. — Cean Bermudez, Dicc. — F. Quilliet, Dictionnaire des Peintres Espagnols.

Lefort.

Adrianus. Adrianus von Herzogenbusch ist mit dem Jahre 1480 und einem gothischen A als Werkzeichen in einem um 1590 verfassten handschriftlichen Künstlerverzeichniss erwähnt. Wahrscheinlich eine Verwechslung mit Hieronymus Bosch und wol nicht der Adrian de Bois le Duc, der nach Laborde (Catal. des artistes p. 32) 1488 in Brügge als Maler bei den Zurüstungen zu den herzoglichen Festlichkeiten beschäftigt war.

s. Nagler, Monogr. I. Nr. 5.

Fr. W. Unger.

Adrich. Chr. Adrich sc. Mit dieser Bezeichnung erwähnt der von Frenzel herausgegebene Katalog Sternberg V. Nr. 1359 folgendes Bl.:

Plan und Ansicht des alten Jerusalem. gr. qu. Fol.

W. Schmidt.

Advinent. Advinent, Maler und Radirer, geb. zu Lyon um 1760, arbeitete in der Provence, wo er gegen 1825 st. Er war im Landschaftsfache thätig, zeichnete aber auch Figuren und versuchte sich in der Schabkunst und Radirmanier. Sein Werk beläuft sich auf etwa zwölf Bll., die selten sind. So eine Landschaft, worin ein Hirt eine Hirtin im Flötenblasen unterrichtet, bez. Advinent invenit et sculpsit, kl. qu. Fol.

s. Le Blanc, Manuel.

W. Schmidt.

Dieser Advinent ist vielleicht derselbe mit:

Etienne Louis Advinent, Maler, geb. zu

Lyon 1767, † zu Marseille 1831. Er malte insbesondere Genrescenen aus dem Bauernleben des südlichen Frankreich; im Museum von Lyon ist von ihm ein Thiermarkt, mit der Jahreszahl 1822 bezeichnet. Raynaud von Aix soll nach ihm gest. haben.

s. Bellier de la Chav.

J. Meyer.

Adwud. Thomas Adwud (Adwood?) wird von dem russischen Archäologen Sabelin als deutscher Goldarbeiter bezeichnet, der 1654 in Russland war und Emailarbeiten lieferte. Der Name deutet doch wohl auf englischen Ursprung.

s. Забѣлинъ: о металлическомъ производствѣ въ Россіи, in den Записки Имп. археологическаго общества V, 110 und desselben Историческое обозрѣніе финифтянаго и цениннаго дѣла въ Россіи, ebend. VI, 287. (Sabelin's Aufsätze: über die Metallarbeit in Russland, in den Memoiren der Kaiserl. Archäolog. Gesellschaft V, 110, und historische Uebersicht der Emailarbeit in Russland, ebend. VI, 287.)

Ed. Dobbert.

Adzer. Daniel Jensen Adzer (auch Aze),
A. dänischer Medailleur. Der Sohn
D. I. A. eines schleswig'schen Bauers,
D. I. A. F. machte er seine Studien zu Kopenhagen, erhielt später ein Stipendium zur Reise in's Ausland und kehrte 1764 nach Kopenhagen zurück. Für die Reinheit der Umrisse nahm er sich Hedlinger, für die Behandlung der Figuren Du Vivier zum Muster. Er ward erster kön. Medailleur und Mitglied der Akademie zu Kopenhagen. Unter den Regierungen Friedrich's V. und Christian's VII. schnitt er eine Anzahl schöner Stempel. Davon sind insbesondere zu nennen: die Denkmünze auf die Gründung der Akademie der schönen Künste in Kopenhagen (1754), die Medaille mit dem Bildnisse des Grafen Moltke (1767; auf Kosten der Akademie in Gold und Silber ausgeprägt), die Denkmünze auf das Indigenatgesetz (1776), diejenige der Landhaushaltungs-Gesellschaft (in Gold und Silber) und das treffliche Medaillon mit dem Bildnisse des Historikers Fr. P. Suhm (1787). † 1808 zu Kopenhagen.

s. Weinwich, Kunstner-Lexicon. — Ausstellungskataloge der Kopenhagener Akademie für 1778 u. 1794. — M. Thiele, Kunstacademiet og Heststatuen paa Amalienborg. Kopenhagen 1860, p. 142.

L. Dietrichson u. J. Meyer.

Aechinger. Jakob Aechinger, Zeichner und Radirer um die Mitte des 18. Jahrh. in Oesterreich. Von ihm folgende seltene Radirung:

Maria mit dem Kinde, nach F. Sigrist. 4.

Von Füssli mit Unrecht dem G. Ehinger zugeschrieben.

A. Andresen.

Aegemann. Sim. Sev. Aegemann. Mit dieser Bez. findet sich eine Radirung mit der Unterschr.: Keyserliche Execution vber die Aechter vnd Malefitz Personen — (zu Frankfurt a. M.) ergangenn. 1616. Sim. Sev. Aegemann fec. qu. Fol.

W. Engelmann.

Aegerts. »AEGERTS ME FECIT ANTWERPIAE«: mit dieser Bezeichnung sah ich im Privatbesitz in Lille ein vortreffliches Bildchen im Geschmack des Mieris (dem es auch zugeschrieben wurde), eine junge Frau am Klavier vorstellend, neben ihr ein Mann stehend; die Nebendinge, die Verzierungen am Klavier u. s. f. ungemein zierlich und scharf ausgeführt. Man findet nirgends (so viel mir bekannt) eine Spur von diesem Künstler.

Der Name in dieser Form ist nicht flamändisch; vielleicht ist die Bezeichnung aus dem Vor- und Zunamen zusammengesetz (AE. GERTS?). In den Liggeren der Antwerpener St. Lukasgilde hat Théod. Van Lerius einen Meister, auf den die Bezeichnung allenfalls hindeutete, nicht finden können.

O. Mündler.

Aegid. D. Fr. Aegid. Mit diesem Namen und dem Zusatze Traixegnie findet sich:

Ein Bl., die Maria von der guten Hoffnung darstellend, in: Les plaintes amoureuses de Jesu et de Marie, par Auguste de Felleries. Mons 1661. 4. Kopie nach einem anonymen Bl. in einem Buche von 1653. — Der Stecher ein Frater Aegidius von der Abtei der Bonne-Espérance in Belgien?

J. Meyer.

Aegidius. Aegidius, Glockengiesser zwischen den J. 1464—1489 in Böhmen. Von ihm haben sich folgende Glocken erhalten: zwei in der Stadtpfarrkirche zu Pilsen aus den J. 1464 und 1479 und eine Glocke zu Potworow in Böhmen aus dem J. 1489. Auf der letzteren nennt er sich Egidius de pr, also wahrscheinlich von Prag.

s. Dlabacz, Allg. Künstlerlexicon für Böhmen u. Mähren. Prag 1815.

K. Weiss.

Aeginetes, s. Nealkes.

Aeken. Hieronymus van Aeken, meist Hieronymus Bosch, auch Bos von seinem Geburtsort genannt, Maler, geb. zu Herzogenbusch. Immerzeel (De Levens en Werken etc. I. 77) las falsch in den gleich zu nennenden Registern Agnen, woher der Künstler in neueren Werken (so auch in Passavant's Peintre graveur) irrthümlich öfters so genannt worden. Seinen richtigen Namen hat A. Pinchart (s. unten) gefunden, indem er die betr. Register genauer einsah. In den verschiedenen Urkunden, die von ihm handeln, wird er Aquen, Aken, auch Aeken genannt; die letztere Lesart ist die jetzt gebräuchliche geworden.

I. Urkundliche Nachrichten. Van Mander über seine Bilder.

Aeken ist nicht unwahrscheinlich der Sohn von Laurens van Aeken, der 1468 als Bürger

von Herzogenbusch eingeschrieben ist. Er selbst findet sich in den Registern der »Illustre Lieve-Vrouwe Broederschap« (der Brüderschaft von unserer lieben Frau) in jener Stadt vor. Da er damals bereits 25 Jahre alt gewesen sein muss, lässt sich annehmen, dass er zwischen 1460 und 1464 geb. worden. Jene Register bekunden auch, dass er 1494, 1499, 1504, 1509 und 1512 in den Niederlanden gewohnt habe (im letzten J., 1512, erhielt er für das Modell zu einem Kreuze 20 Stüber). Endlich geben sie auf folgende Weise das Jahr seines Todes an: »Obitus fratrum: A°. 1516. Hieronimus Aquēn alš Bosch, insignis Pictor«. Diese Angabe findet sich in dem Namen- und Wappenregister der Mitglieder derselben Brüderschaft bestätigt; unter einem leeren Wappenschilde steht: Hieronymus Aquens alias Bosch seer vermaerd schilder obiit 1516. Aquens ist wol abgekürzt für Aquensis; das hiesse also, das Bosch von Aachen stamme. Da er aber in Herzogenbusch geb., so wäre mithin sein Vater von Aachen gewesen? Demnach würde van Aeken soviel wie von Aachen heissen, und diese Bezeichnung des Ursprungs wäre hier ebenso zum Namen geworden, wie bei dem Maler Johann von Achen.

Aus den angeführten Daten ergibt sich, dass die öfters vorgebrachte Vermuthung, Bosch sei in Spanien gewesen, ganz willkürlich ist; wenigstens müsste sein Aufenthalt dort sehr kurz gedauert haben. Ebenso unbegründet ist die andere Behauptung, dass der Anblick der Kunstwerke im Eskurial auf die Kunstweise van Aekens und die Gegenstände seiner Darstellung von bestimmendem Einfluss gewesen. D. Felipe de Quevera, Hofjunker Karl's V., macht schon in seinen Kommentaren, die in der Mitte des 16. Jahrh., noch ehe der Bau des Eskurial begonnen hatte, geschrieben sind, von unserem Meister Meldung und berichtet, dass seine Malereien von Staub und Schmutz bedeckt seien.

1493 oder 1494 fertigte van Aeken die Zeichnungen für die Glasfenster der Kapelle der Bruderschaft in der St. Johanniskirche zu Herzogenbusch, die durch die Glasmaler Willem Lombard und Hendrik Baeken oder Bueckinck ausgeführt wurden. 1512 zeichnete er für die Bruderschaft die Skizze zu einem Kreuz. Vor dem J. 1504 malte er für den Herzog Philipp den Schönen; ein Register der Rechnungskammer zu Rysel (Lille) enthält die Bemerkung: »A Jéronimus van Aeken, dit Bosch, peintre, demourant au Bois-le-Duc, la somme de XXXVj livres à bon compte sur ce qu'il pourroit estre deu sur ung grant tableau de paincture, de IX pieds de hault en Xj pieds de long, où doit estre le Jugement de Dieu, assavoir paradis et enfer, que Monseigneur lui avait ordonné faire pour son très noble plaisir«. Auch Margaretha von Oesterreich, 1507 zur Regentin der Niederlande berufen, kam in den Besitz eines Gemäldes von Bosch, das die Versuchung des hl. Antonius schilderte. Ausserdem sind noch einige andere Werke von alten Autoren erwähnt. So hatte von ihm Karl van Mander zu Amsterdam eine Flucht nach Aegypten gesehen: Joseph fragt im Vordergrund einen Bauer nach dem Weg, Maria sitzt mit dem Kinde auf dem Esel, im Hintergrund zeigt sich eine Herberge mit viel Volks davor und einigen fremden Seeleuten, die einen grossen Bären tanzen lassen; ferner eine Hölle, daraus die Patriarchen erlöst werden, während Judas, der auch heraus möchte, durch allerlei phantastische Teufel festgehalten wird; endlich noch eine Kreuztragung in ernstem Stile. Derselbe Schriftsteller sah bei einem Haarlem'schen Kunstsammler, Joan Dietringh, verschiedene Heiligenbilder, worunter ein Mönch mit Ketzern streitend: da Alle ihre Bücher in's Feuer geworfen hatten, verbrannten die der Ketzer, das des Heiligen aber stieg unversehrt aus dem Feuer auf. Der Mönch und die Seinen waren ernst und edel gehalten, die Ketzer aber mit lächerlichen und absonderlichen Gesichtszügen und Gebärden. Noch nennt van Mander ein Mirakel, worauf die Köpfe mit Haar und Bart sehr natürlich und breit gemalt waren. Auch seine Malereien für die St. Johanniskirche zu Herzogenbusch werden von van Mander erwähnt; nach dem Zeugniss von Grimaye waren sie noch 1611 daselbst. Sie stellten vor: die Erschaffung der Welt, Abigail bei Salomo, die Anbetung der Weisen, die Belagerung von Bethulia mit dem Mord von Holofernes und der Flucht von dessen Heer, Esther und Ahasverus. Bei der Einnahme Herzogenbusch's durch den Statthalter Friedrich Heinrich, 1629, erhielt die katholische Geistlichkeit die Erlaubniss, die Gemälde mitzunehmen; seitdem weiss man nicht, was aus ihnen geworden ist.

II. Nachrichten von Bildern in Italien, Belgien u. Spanien.

Seine Werke müssen schon frühe in Italien bekannt gewesen sein, da der Anonymus des Morelli auf seinen Reisen deren einige antraf, u. A. bei dem Kardinal Grimani eine Hölle mit Ungeheuern, eine phantastische Vorstellung des Traumes und eine allegorische der Fortuna, worauf das Verschlingen des Jonas durch den Wallfisch veranschaulicht war. Noch sollen zwei grosse Gemälde von v. A. in dem Rathssaal der Zehnmänner zu Venedig gewesen sein. Prinz Wilhelm von Oranien und Jan de Casembroot, Herr von Backerseel, besassen Jeder ein Bild von ihm, der Letztere eine Anbetung der Weisen. Beide Gemälde nahm Philipp II. zu Brüssel an sich, als die Güter der Aufständischen eingezogen wurden. Rubens war im Besitz von vier Bildern, einer Versuchung des hl. Antonius, zweier halb lebensgrossen Köpfe und einer Hochzeit. Endlich wird noch gemeldet, dass der Erzherzog Ernst 1494—95 über 100 Gulden für einen Christus am Kreuz, worunter die Vorhölle zu sehen war, und die Hälfte dieser Summe für ein anderes Bild von Bosch bezahlt hatte.

Vor Allem jedoch war Spanien früher aussergewöhnlich reich an seinen Werken. Philipp II. besass nicht weniger als 16 Gemälde. Acht davon gingen beim Brand, der 1608 das Pardo vernichtete, zu Grunde. Nach Argota di Molina waren dabei sieben Vorstellungen der Versuchung und der höllischen Plagen des hl. Antonius; das achte war die Abbildung eines ungeheuerlichen Kindes, das drei Tage nach seiner Geburt sieben Jahre alt schien. Pater Siguenza, der erste Beschreiber des Gebäudes und der Kunstschätze des Eskurial, welcher ausführlich von diesem Künstler spricht, ohne dass irgend wie deutlich würde, dass er ihn persönlich gekannt hätte, theilt seine Werke in drei Klassen: 1) Gegenstände der Andacht, historische Vorstellungen aus dem Leben und Leiden Christi, durchgängig würdig und ernst aufgefasst, wobei jedoch die Feinde des Heilandes schon in allerlei Zerrbildern und mit roher Leidenschaftlichkeit in den Gesichtszügen abgebildet seien; 2) Versuchungen durch höllische Geister und Plagen der Hölle, meist mit dem hl. Antonius als Hauptfigur, darin die Ungethüme sowol der heidnischen als christlichen Mythologie entlehnt sind, voll schreckenerregender Drachen und phantastischer Vögel und Thiere; 3) Symbolische Vorstellungen der Verkehrtheiten und Untugenden der Menschen, wobei das Spiel der Leidenschaften auf sinnreiche Weise veranschaulicht wird. Die Gemälde, welche wir von anderen Autoren oder in authentischen Dokumenten erwähnt finden, gehören grösstentheils zu den beiden erstgenannten Kategorien; von der dritten werden wir gleich im Museum zu Madrid mehr als ein merkwürdiges Beispiel antreffen. Uebrigens hatte Pater Siguenza versäumt, auch noch eine vierte Gattung anzuführen, die der Bauernkirchweihen, Trinkgelage und fröhlichen Gesellschaften; vielleicht, dass er Werke dieser Art in Spanien nicht vorfand. Die politischen Beziehungen, welche in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. zwischen den Niederlanden und Spanien bestanden, erklären die Anwesenheit einer so grossen Anzahl von Bildern der niederländischen Schule in Palästen und Kirchen Spanien's zur Genüge; und gerade diejenigen von Bosch müssen eine besondere Anziehungskraft für den spanischen Volkscharakter gehabt haben. Sehr charakteristisch ist es, dass Philipp II., in dem die kirchliche Richtung seines Volkes einen besonderen Ausdruck erhielt, in der Mönchszelle, seinem Sterbezimmer, ein Bild von Bosch hatte aufstellen lassen, worauf die Sünden dargestellt waren, von denen das Christenthum die Menschheit befreien sollte. In der Mitte war das Bild Christi gemalt, umgeben von himmlischem Glanz; das Ganze aber trug die Aufschrift: Cave Cave dominus videt!

III. Charakteristik. Bilder in Madrid.

Durch seine eigenthümliche Anschauungsweise hat van Aeken in der Kunst seines Jahrh. eine ganz besondere Stellung eingenommen. Zunächst durch die Ursprünglichkeit und unerschöpfliche Lebendigkeit seiner Phantasie. Nicht nur war er der Vorläufer jener Richtung der niederländischen Kunst, welche sich an das Volksleben hielt und an seine ungebundenen Aeusserungen sinnlicher Ausgelassenheit, also der Erste auf der Bahn, die später von Brouwer, Teniers, van Ostade, Jan Steen eingeschlagen worden; sondern er ist auch im eigentlichen Sinne des Wortes der Schöpfer einer ganz neuen Richtung, der phantastischen, gewesen. Zahlreich waren seine Nachfolger. Bereits unter seinen Schülern müssen ihrer gewesen sein, die nach seinen Kompositionen Gemälde ausführten, welche für seine Arbeiten gehalten und verkauft wurden. D. Felipe de Quevara meint mit Recht, dass nicht alle ihm zugeschriebenen Werke ächt wären und dass der hohe Werth, der darauf gelegt ward, zur Nachahmung verleitet hätte. Später sind selbst Dürer, Cranach, aber vor Allem die Brueghels u. A., auch bei gleich grossem oder noch grösserem Talent, in seinen Spuren gegangen.

Die ihm vorausgehenden Meister, van Eyck, Rogier, Memling, gläubige Söhne der Kirche und unter der Herrschaft ihres Dogmas malend, hatten sich wol auch an das Uebernatürliche und Symbolische, das sie in den Lehren der Kirche fanden, gewagt; aber erst Bosch hat den schreckhaften Vorstellungen der Hölle mit ihren Qualen und Strafen Gestalt und Farbe verliehen. Einmal in das düstere Gebiet eingetreten, ergriff er mit Wollust alles, was seine Einbildungskraft aufsteigen sah, und gab es mit aller Kraft der sinnlichen Erscheinung wieder. Kein Wunder also, dass in seinen höllischen Vorstellungen alles gleich spukhaft ist: die Gestalten der Menschen und Thiere missgeschaffen, ungeheuerlich und in den ungereimtesten Mischungen; die Handlung selbst sowol als die Scene, worin sie vorgeht, zwar ihren Motiven nach wiederum der sichtbaren Welt entnommen, durch die Phantasie des Künstlers aber mittelst der abenteuerlichsten Formen und Farben, vor Allem auch mit Anwendung von Rauch und Flammen, auf die wunderbarlichste Weise versinnlicht.

Obschon das humoristische Element in diesen Phantasmagorien nicht ganz fehlt, obschon es auch in den Qualen und Strafen durchblickt, welche er die menschlichen Untugenden, auch diejenigen, welcher sich die Geistlichkeit damals schuldig machte, in der Hölle erleiden lässt, war es ihm doch in der Regel vollkommen ernst mit seinen Vorstellungen. Als ächter Sohn der Kirche hat er sicher selbst daran geglaubt. Möglich sogar, dass er eine moralische Absicht mit seinen Darstellungen verband. Darauf scheinen wenigstens jene Allegorien zu deuten, wovon das Museum von Madrid zwei merkwürdige Beispiele bewahrt. Das eine hat den Triumph des Todes zum Vorwurf. Mitten in einer dichten

Menge von Gerippen und Spukgestalten rennt der Tod mit der Sense auf fahlem Pferd mit losem Zügel einher, überall Schrecken verbreitend und die Lebenden gewaltsam in sein Reich eintreibend; eine Bande Gerippe ist ihm dabei behülflich. Auf dem Vordergrunde ist die Nichtigkeit der weltlichen Ehren und Genüsse versinnlicht. Ein König, dem seine letzte Stunde verkündigt wird, fällt in seinen Purpurmantel gehüllt nieder, während seine Schätze ihm entrissen werden; eine Gruppe Männer und Frauen wird mitten in fröhlicher Schmauserei und Lustbarkeit gestört und trachtet vergeblich dem sie bedrohenden Loos zu entrinnen. Mitten durch diese Scene rollt der Wagen des Todes, um die Schlachtopfer einzusammeln. Das andere trägt die Aufschrift: Omnis caro foenum (die Eitelkeit des Fleisches in der Welt). Auf einem Leiterwagen, der mit sieben phantastischen Thieren bespannt ist, befindet sich eine Anzahl spielender und singender Weiber, in ihrer Mitte die Fama, die auf ihrer Trompete bläst. Menschen, Geschöpfe von allerlei Ständen und Alter, geben sich von allen Seiten her Mühe, um dies Sinnbild der weltlichen Lust zu erklimmen, derweil eine Anzahl Anderer bereits herabgestürzt und durch die Räder des schweren Wagens jämmerlich zerschmettert sind.

IV. Darstellungen auf Stichen. Seine Kunstweise.

Zu diesen moralisirenden Allegorien gehören noch zwei andere Darstellungen, die von Hieron. Cock oder in dessen Atelier gestochen sind. Die eine schildert die Geldgier einer Anzahl Figuren (No. 26), die in Koffern oder Tonnen nach Schätzen oder Kaufwaaren suchen und einander die Beute streitig machen; an der Mauer ist ein Bild befestigt, worauf zu lesen: Niemant en kent hem selven, und darunter:

Nemo non quaerit passim sua commoda, nemo
Non quaerit sese cunctis in rebus agendis,
Nemo non inhiat privatis undique lucris.
Hic trahit, ille trahit; cunctis amor unus habendi est.

Der andere Stich (No. 18) stellt einen Wallfisch auf dem Strand vor, der eine Menge Fische ausspeit, während ein Mann ihm den Bauch aufschneidet, woraus andere geschuppte Thiere zum Vorschein kommen. Am Ufer des Meeres fängt ein Fischer mit einem Häring als Lockspeise einen grösseren Fisch. Das Ganze wird erklärt durch den Spruch:

Grandibus exigui sunt pisces piscibus esca.

Auf der Grenze zwischen diesen allegorischen Vorstellungen und denjenigen, welche der Meister aus dem Volksleben entlehnte, steht die sinnreiche Komposition, welche durch einen kleinen mit der Bezeichnung »Aux quatre vents« versehenen Stich (No. 24) bekannt ist. Im Vordergrunde sitzt die Thorheit, in Gestalt einer alten Frau, mit einem Kranz auf dem Haupt, beschäftigt ein Nest von Narren auszubrüten. Zur Linken wird die hungrige Brut durch zwei närrisch gekleidete, lächerliche Wesen gespeist. Rechts schlägt ein Greis, mit einer Schellenkappe auf dem Haupt, auf eine Cymbel, wobei ein kleiner Narr tanzend herumspringt.

Mit einer andern, von P. Merecinus gestochenen Darstellung (No. 20) überschreitet der Maler jene Grenze und steht mitten im Volksleben. Hinter einem viereckigen Ueberhang, beleuchtet durch ein Fenster mit rautenförmigen Gläsern, sieht man unter einem breiten Rauchfang eine alte Frau, die auf dem Feuer Waffeln bäckt. Ihr gegenüber schläft eine grosse, dicke Mannsgestalt, ungestört von dem Guitarrenspiel eines hinter ihm stehenden Mannes. Am Mantel des Rauchfangs ist ein Papier befestigt, worauf eine Eule in einem Pilgergewand abgebildet ist, darunter steht: Hiero. Bos. Inuentor. Neben der Waffelbäckerin leert ein wolgefütterter Mönch einen Bierkrug; sodann erblicken wir eine tanzende Frau, die mit der Zange auf einen Rost schlägt. Herein treten noch einige ziemlich aufgeregte Personen mit einem Blasebalg, einem Spinnrocken und einem Bratspiess, woran ein Vogel steckt. Rechts am offenen Fenster spielt ein Mönch auf dem Dudelsack; einem Manne mit dummem Gesicht wird der Bart von einer sehr hässlichen Frau eingeseift. Auf dem Vordergrund läuft ein Hund, mit einer Haube auf dem Kopf, auf seinen Hinterpfoten. Längs der Mauer endlich sind Bretter angebracht, worauf Geschirr von Kupfer, Thon und Glas; an der Wand ein Vogelbauer. Man sieht, wie der Keim der naturalistischen Richtung, welcher die niederländische Schule folgen sollte, bei H. Bosch bereits sehr stark entwickelt war; aber auch, wie in jede seiner Darstellungen das Phantastische und Barocke hineinspielte. Das ist selbst da der Fall, wo er mit dem vollsten Ernst historisch-bildliche Vorwürfe behandelte. In der Anbetung der Könige (Museum in Madrid) sieht man auf dem Kragen eines derselben nicht bloss verschiedene Heilige, sondern auch allerlei Teufelchen gestickt; der Saum des weissen Mantels des Mohrenkönigs ist mit zahllosen abenteuerlich gestalteten Vögeln verziert.

Ueberhaupt ist dieses Bild (auf dem auch die Stifter mit ihren Schutzheiligen vorgestellt sind) für die Kunstweise des Meisters bezeichnend. *Otto Mündler* schreibt uns darüber: Das Gemälde scheint dem Stile nach dem 15. Jahrh. anzugehören und überrascht diejenigen, welche den Maler nur aus seinen späteren Werken kennen. Es ist ein bedeutendes Werk von grossen Schönheiten im Einzelnen. Der Mohrenkönig in weissem Gewandte mit langen phantastischen Aermeln und Quasten, mit langen Fransen, die auf dem Boden aufliegen, ist sehr weich und fein ausgeführt bei grösster Bestimmtheit; dann ist z. B. das zerbröckelte Gemäuer über dem Eingang des Stalles so scharf gezeichnet und so bewunderungswürdig behandelt, die Färbung des Ganzen endlich so schön, dass der Meister bei

anderer Geistesrichtung ein zweiter Memling hätte werden können.

Dass Bosch öfters ernst-religiöse Gegenstände darstellte, das beweist auch ein jetzt verschollenes Bild, über welches *Gottfried Kinkel* folgende Notiz aufgefunden hat: Gerhard von Haen, Kanonikus am bonner Münster, kaufte in Köln 1584 eine aus Herzogenbusch stammende Altartafel opera quondam Hieronimi Buschii celebris nostri temporis eō (sic) loci pictoris exquisite artificio depictam, welche ein wegen seiner katholischen Religion vertriebener Niederländer besass, und stellte sie auf den Hauptaltar der genannten Kirche. Auf dem Hauptbild: Christi Einzug in Jerusalem, auf den Flügeln seine Geburt u. seine Auferstehung. Das Bild litt durch die Schenckschen Soldaten bei der Plünderung von 1587; Haen liess es restauriren, es ist aber seitdem verschollen, vielleicht durch den Kirchenbrand von 1590 zerstört worden. Eigenhändige Notiz des Kanonikus Haen vom Jahre 1589, in einem handschriftl. Kollektenbuch des Münsters, jetzt auf der Univ. Bibl. zu Bonn.

Das der niederländischen Schule eigene Streben nach Wahrheit und Natürlichkeit, tritt auch bei van Aeken hervor, wenngleich seine seltsame Phantasie dazu im Gegensatze stand. Dagegen war er in den Formen freier als die vorangegangenen Meister und drückte entschiedener und lebendiger die Bewegungen aus. Ebenso ging er weiter in der Entgegensetzung lichter und dunkeler, warmer und kühler Farben. Flammen, Rauch, Feuer und Dampf, die ihm zu seinen Vorstellungen trefflich zu Statten kamen, und wovon er mit Vorliebe und vielem Geschick Gebrauch machte, dienten zugleich die Wirkung seiner Malereien zu erhöhen. Seine Gewänder haben minder kleinliche Falten, als bei seinen Vorgängern. Seine Malweise verräth eine feste, vor allem auch gewandte Hand. Man meint, dass er gewöhnlich an mehr, denn einem Gemälde, zugleich arbeitete. Er skizzirte seine Figuren auf einen weissen Grund und gebrauchte durchscheinende Oelfarben, bei denen der Grund durchschimmerte. Seine Farbengebung, auch wo sie etwas dunkel ist, bleibt immer warm und harmonisch.

Das Bildniss des Künstlers (s. unten No. 1) zeigt in Antlitz, Haltung und Tracht einen schlichten Mann; durch eine Oeffnung im Hintergrund sieht man eine Hölle mit monströsen Teufeln. Unter dem Porträt liest man von Lampsonius:

Quid sibi vult Hironyme Boschi
Ille oculus tuus attonitus? quid
Pallor in ore? velut lemures si et
Spectra Erebi volitantia coram
Aspiceres. Tibi Ditis avari
Crediderim patuisse recessus
Tartareasque domos; tua quando
Quicquid habet sinus imus Averni
Tam potuit bene pingere dextra.

V. Verschiedene Bilder in Galerien u. im Privatbesitz.

Eine Anzahl Malereien unseres Meisters scheint verloren gegangen zu sein. Dazu gehören die in der St. Johanniskirche zu Herzogenbusch befindlichen, sowie die von K. v. Mander, Morelli u. Zanetti erwähnten, welche letztere (im Dogenpalast zu Venedig) den vollen Namenszug des Künstlers trugen. Erhalten sind im Museum von Madrid: der Triumph des Todes; Omnis caro foenum (die Eitelkeit der Welt); der Fall der aufrührerischen Engel; Adam und Eva, beides Flügel eines Triptychons; die Anbetung der Könige, Mittelstück eines Altarwerkes: auf dem rechten Flügel sieht man die Donatorin mit ihrer Patronin, wahrscheinlich der hl. Barbara, auf dem linken den Donator mit dem hl. Petrus; drei Vorstellungen der Versuchung und Qualen des hl. Antonius. Im Museum zu Valencia (früher in der Kirche St. Domingo daselbst) Christus mit der Dornenkrone und die Geisselung; die Gestalten, beinahe lebensgross, haben nach Passavant viel Ausdruck, die Behandlung ist kräftig. Im Museum von Berlin ein Triptychon, wovon das Mittelstück das jüngste Gericht, der rechte Flügel die Erschaffung der Eva, den Sündenfall, die Vertreibung aus dem Paradies und den Engelssturz, der linke die höllischen Strafen vorstellt. In der Akademiegalerie zu Wien das mit dem Berliner ziemlich übereinstimmende jüngste Gericht; in der Galerie des Belvedere daselbst zwei Versuchungen des hl. Antonius, deren eine jedoch Waagen dem Lanzelot Blondeel zuschreibt, und eine von Michiels erwähnte Zeichnung in der Albertina, die ein und dreissig Gebrechen. Michiels führt noch als ächt an im Museum zu Rouen (?) einen Zauberer, in der Sammlung des Grafen Duchâtel zu Paris den Fall der Verdammten und eine früher bei Herrn Quédeville befindliche Versuchung des hl. Antonius. Als unächt bezeichnet dagegen Michiels eine Versuchung des hl. Antonius in Antwerpen, obwol dieselbe mit dem vollen Namen des Malers — Iheronimus Bosch — bezeichnet ist. Dagegen befindet sich dort (nach einer Mittheilung des H. *Théod. van Lerius*) im Besitze der Verwaltung der Antwerpener Spitäler (bestuur der godshuizen) ein Bild des Meisters, das in seinem oberen Theil den Heiland als Weltrichter auf einem Regenbogen sitzend vorstellt, zwischen der hl. Jungfrau und Johannes dem Täufer, weiter unten in kleinen Abtheilungen die sieben Hauptsünden und die sieben Werke der Barmherzigkeit. Im Katalog des Antwerpener Museums (1857) wird eines Gemäldes von Bosch gedacht, das sich in der Aremberg'schen Galerie zu Brüssel befinde; doch erwähnt nichts davon W. Bürger in seiner Beschreibung dieser Galerie (Brüssel 1859). Das Gemälde, der Streit der Engel, von J. Renouvier (Des Types etc. p. 144), als im Museum zu Brüssel genannt, kommt im Katalog von 1863 nicht vor, wol aber der Engelssturz von Peter

Brueghel; daher beruht wol jene Annahme auf einer Verwechselung. Noch führen wir nach Waagen ein Bild des Künstlers (früher in Spanien), im Besitz des Grafen Redern an, wieder eine Versuchung des hl. Antonius, ziemlich grosses Altarbild mit Flügeln und unter diesen Darstellungen des Meisters eine der bemerkenswerthesten.

T. v. Westrheene.

VI. Charakteristik. Verhältniss des Meisters zu der Kunstweise seines Zeitalters.

Das Phantastische und Diabolische, das mit Bosch entschieden in die nordische Kunst eintritt, kommt wol in ihm zuerst zu Tage; doch ist es nicht sein Beispiel, dem die deutschen Meister des 16. Jahrh. lediglich gefolgt wären. Der phantastische Zug lag in der deutschen Kunst überhaupt, wie er sich denn in ihr von vorn herein weit stärker ausgeprägt hat, als in der italienischen (man vergl. nur den Triumph des Todes, den man bisher Orcagna zugeschrieben, mit derselben Darstellung unseres Meisters). Aecht germanisch sind die beiden Eigenschaften, welche jenen Zug bedingen: der lebhafte Sinn für das Individuelle und der Trieb, die religiöse Mythenwelt aufzulösen durch ihre bizarre Steigerung in's Fabelhafte. Beide aber kommen erst da zur Geltung, wo sich der Zusammenhang zwischen dem weltlichen und religiösen Leben lockert, und ihre sich vollziehende Trennung in's Bewusstsein tritt; also naturgemäss am Beginne des Reformationszeitalters. In der Kunst offenbart sich dieser Zwiespalt zuerst als Darstellung der vollkommenen Sündhaftigkeit des von Gott losgelösten Welttreibens und deren Vergeltung durch die schauerlichsten Strafen der Hölle. Beides finden wir in Bosch, der wol aus der Eyck'schen Schule hervorgegangen, aber aus der Unbefangenheit ihrer religiösen Anschauungsweise herausgetreten ist. Allein indem Bosch das Weltliche im Kontrast zum Göttlichen auffasst, bildet er es zugleich in sich zu voller Realität aus. Seinen ungeheuerlichen Mischungen der verschiedensten Geschöpfe und Formen liegt das treueste Naturstudium zu Grunde; Hotho hat treffend bemerkt, wie bei ihm das Aberwitzige und Spukhafte doch anschaulich und zum Greifen nahe sei. Allein noch mehr: auch die heiligen Stoffe verweltlicht er; er zieht sie herab weit mehr, als die Eyck'sche Schule es gethan, in's Reale, in das Genrehafte, in die gewöhnliche Umgebung seiner Zeit; auch hier kann er allerlei seltsame Zuthaten nicht lassen. Wenngleich er in der Darstellung heiliger Vorgänge noch eine gewisse Würde und »Feierlichkeit« bewahrt (die eben beweist, dass Bosch noch nicht völlig fremd diesen Dingen gegenüber stand), so mischt sich doch überall dieses genrehafte Wesen ein, und schon van Mander spricht vom Gegensatz der »äffischen« Gestalten zu den »stattlichen«. So schauen z. B. in der Madrider Anbetung der Könige — ganz abgesehen von den abenteuerlichen Trachten — die Hirten durch ein Loch in der Mauer der Lehmhütte.

Die Kunstweise von Bosch zeigt mithin ein doppeltes Gesicht: einerseits befreit von den Schranken der alten Auffassung u. Darstellung, eben desshalb weniger ernst und würdig, aber flüssiger in der Gewandung und in den Bewegungen, mannigfaltiger im Kolorit, in der Verbindung stark ausgesprochener Lokalfarben mit grauen Tönen; andererseits befangen in bizarren Kontrasten und einem eigensinnigen, die Formen verzerrenden Phantasiespiel. Es ist dies nur der Ausdruck des eigenen Verhältnisses dieser Kunst zu ihrem religiösen Inhalt: sie löst die alte naive Glaubenswelt auf, zur freien Weltlichkeit aber kann sie nicht kommen und bleibt so zwischen beiden Welten schweben, wodurch die Einbildungskraft nur um so mehr zu deren abenteuerlichen Vermischung getrieben wird. Es ist ihr noch Ernst mit den von ihr erfundenen Ungethümen; und diesen eine deutliche Gestalt zu geben, vermochte sie nur, weil sie selber fast noch an sie glaubte. Allein ein Prozess der Befreiung ist dies doch und der entschiedene Uebergang zu einer weltlichen Kunst, wie sie dann namentlich von Rubens und den Holländern ausgebildet worden. Wie übrigens diese Weise dem Wesen und den Bedürfnissen der ganzen Zeit entsprach, das zeigt ihre fast begeisterte Aufnahme bei den verschiedenen Nationen. Nicht bloss bei den Spaniern, auch bei den Italienern, wie denn Lomazzo in seinem Trattato dell' arte (Buch VI, p. 315) die Werke von Bosch geradezu göttlich findet.

s. Argota di Molina, Libro de la Monteria del Rey Don Alonso Fernandez. Tom. I. 174. — K. van Mander, Schilderboek, Ausg. v. 1618 p. 138. — Morelli, Notizia d'opere etc. Bassano 1800, p. 77. 221. — Zanetti, Della Pittura Veneziana. Ediz. sec. Venezia 1792. II. 638. — Immerzeel, De levens en werken etc. I. 77. — Ch. Kramm, Aanhangsel, p. 20. — Michiels, Histoire de la peinture flamande, 2e. éd. IV. 207 f. — A. Pinchart, Archives des arts, sciences et lettres. Gand 1860 p. 268. — G. F. Waagen, Kunstdenkmäler in Wien, 1866, p. 243, u. Jahrbücher f. bild. Kunst, 1868. I. 50.

J. Meyer.

Bildnisse des Meisters:

1) Gürtelbild mit der Nummer 4 rechts in der obern Ecke, in der 1572 von der Wittwe des Hier. Cock besorgten Ausgabe der Porträtsammlung: Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies. 4. In der zweiten Auflage erhielt das Porträt die Nr. 3. In der 3. Auflage mit Th. Galle excud. und Obijt Siluaeducis in patria circa an. 1500. (In dem Werke »The true Effigies of the most eminent Painters and other famous artists. T'Antwerpen gedruckt by Jan Meyssens« vom Jahre 1694 findet sich Theod. Galle's Auflage mit unverändertem Titel und Adresse).

2) —— dass., Kopie von der Gegenseite, wahrscheinlich v. S. Frisius, für die Porträtsammlung des H. Houdius. 4. Diesel-

ben Platten auch benutzt von J. Janssonius für: Theatrum Honoris, in quo nostri Apelles Saeculi —. 1618.

3) Gest. von J. Ladmiral. In J. de Jongh's Ausgabe des K. van Mander. 1764. 8.

4) Gest. von E. Boulonois. In Bullart, Académie des sciences et des arts. Paris 1682. Fol.

5) Brustb. in Holzschnitt. In Opmeerus et Beyerlinck, Opus chronographicum orbis universi, 1611. Fol. I. 450.

VII. Bosch war nicht auch Stecher.

Die öfters besprochene Frage, ob van Aeken auch in Kupfer gestochen habe, muss verneint werden. Was zuvörderst die nach Passavant allein mit dem Namen »bos« oder einem »b« mit Zugabe eines Messers bezeichneten Stiche anbelangt, so ist nach den von Nagler in den Monogrammisten (III, 567) beigebrachten Facsimile's eher »hos« und »h« zu lesen, wie auch die Beifügung des Messers sehr auffallend ist, und der Name des Künstlers auf den gleichzeitigen Stichen »Bosche«, in den gleichzeitigen Akten »Bosch« lautet. Es ist auch an sich nicht wahrscheinlich, dass van Aeken nach dem jüngeren Dürer die Kopie des hl. Sebastian gefertigt habe. Aber auch die mit den bei Nagler I, 23, 24 gegebenen Monogrammen bezeichneten Stiche können für ihn nicht beigezogen werden. Bartsch VI, 354, hat dieselben dem Alart du Hameel, welchen wir als einen mit Bosch gleichzeitigen Baumeister und Bildhauer von Herzogenbusch (das Nähere s. Hameel) kennen, zugeschrieben. Und gewiss mit Recht. Denn das aus »A« (Alart) und dem Kreuze bestehende Zeichen kommt bei No. 4 unseres Verzeichnisses mit dem Nachnamen Hameel verbunden vor; auch auf den Stichen eines Reliquienkästchens, eines Sakramentshäuschens und einer auf einem gothischen Säulenknauf stehenden Bildsäule des hl. Petrus finden sich Alart's Name und Zeichen, aber ohne die Beifügung von »bosche«. Die Zeichnung zu den letztern Bll. hat Alart als Bildhauer gewiss selbst gemacht; dass er sie aber auch gestochen hat, dafür sprechen die Abwesenheit eines Stecher-Namens oder Zeichens und die Beifügung seines Namens und Zeichens zu den mit bosche bezeichneten Kompositionen. Will man aber trotzdem Bosch als Stecher festhalten, so wird man zu der Annahme gedrängt, dass jene phantastischen Vorstellungen von Alart gezeichnet und von Bosch in Kupfer gebracht worden seien, oder dass Bosch den Alart zum Stiche der Bll. als Gehülfen gehabt habe. Die Unwahrscheinlichkeit dieser Annahmen liegt auf der Hand. Sieht man Bosch als Stecher an, so wird man zu haltlosen Hypothesen gedrängt; lässt man dagegen den Alart nach ihm stechen, so löst sich die Frage ganz natürlich.

Uebrigens könnte Alart noch nach einem anderen Meister gestochen haben. Das Verzeichniss in Passavant's Peintre-graveur führt unter No. 13 einen bekränzten jungen Mann an mit dem Namen Hameel und den Initialen I. M. S., welche sich allenfalls auf den Maler beziehen; mit Bosch hat dieses Bl. vielleicht gar nichts zu thun.

Pinchart bemerkt, dass von 1484—1490 ein Buchdrucker Gerhard Leempt in Herzogenbusch sich aufgehalten habe, während bis 1511 keiner mehr daselbst vorkomme, und glaubt, dass dessen Presse zum Abdrucken der Alart'schen Stiche benutzt worden sei. Dieselben würden also in jene Jahre fallen. Auch abgesehen hiervon möchte Alart seit 1495, als er von Herzogenbusch wegzog und zum »werckman steenhouwer« der Stadt Löwen ernannt wurde, schwerlich mehr nach Bosch gestochen haben.

In den Jahren 1550—1570, als die Richtung unseres Meisters besonders durch Pieter Brueghel ausgebildet wurde, liess nach ihm Hieronymus Cock für seinen Verlag mehrere Bll. stechen. Eine Anzahl derselben ist mit dem Monogramm des Petrus a Merica (Merecinus) bezeichnet. Spätere Verleger liessen die Monogramme weg, änderten die Inschriften u. s. w., woraus denn allerlei Verwirrung entstanden ist.

Auch mehrere Holzschnitte sind unserm Bosch zugeschrieben worden; so insbesondere nach J. de Jongh (s. Ausg. des K. van Mander von 1764) von Rud. Weigel (Kunstlagerkatalog No. 20479) eine Versuchung des hl. Antonius. Gegen die Eigenhändigkeit des Schnittes, die auch überhaupt kaum anzunehmen wäre, spricht aber die Jahreszahl 1522, dieselbe macht auch sehr zweifelhaft, ob überhaupt eine Zeichnung von Bosch zu Grunde liegt. Zwei andere Bll. bringt Nagler Monogr. I, No. 23, bei, aber gleichfalls ohne jeden Beweis. Desshalb, weil eine Darstellung spukhaft ist, rührt sie noch lange nicht von Bosch her.

a) Nach ihm gestochen von Alart du Hameel:

1) Die eherne Schlange erhöht auf einem Hügel. Rechts knieen die Juden im Gebet; vier vertheidigen sich gegen die Bisse der Schlangen. In der Mitte oben Alart's Monogramm und bosche. In jeder Ecke ein Laubwerk. gr. 4. Bartsch 1.

2) Das jüngste Gericht. In der Mitte Christus auf dem Himmelsbogen, die Weltkugel unter den Füssen. In seinem rechten Arme die Palme, neben dem linken schwebt das Schwert. Links in der Ferne führen Engel die Erwählten dem Himmel zu; am Eingang in das Thal streiten ein Engel und ein Teufel um eine Seele. Ueber dem Bogen Engel mit Trompeten. Auf der sie umgebenden Banderole: Haec est dies quem fecit dominus. Rechts im Grunde das Höllenschloss, worin die Verdammten gequält werden. Ueber der Hölle Engel mit der Schrift auf der Banderole: Surgite mortui. Venite ad iudicium. Im Hintergrunde noch Dämonen. Oben Alart's Zeichen und bosche. qu. Fol. B. 2.

Weigel, Kunstlagerkatalog No. 18972 erwähnt eines (äusserst seltenen) Abdruckes vor der Ueberarbeitung am Himmel rechts; s. Bartsch, Kupferstichsamml. No. 1850.

Hiervon eine alte gegenseitige und eine moderne Kopie und:

3) Veränderte Kopie von P. Brueghel. Venite Benedicti —. Mit dem Monogr. des Petrus a Merica. H. Cock exc. 1558. qu. Fol.

4) Der König zu Pferd mit bewaffneten Rittern vor einer gothischen Kapelle. Von dem Balkon herab spricht ein Engel zu ihm. Rechts stehen vier Männer, einen in die Kapelle eintretenden Greis in Ehrfurcht betrachtend. Oben Alart's Zeichen und bosche. gr. 4. B. 3.

5) Ein Elephant mit einem von Soldaten angegriffenem Kastell auf dem Rücken. In der Mitte vorn reitet ein Soldat auf einem Stier, ein anderer auf einem Löwen. Rechts das Zeichen Alart's und hameel. Links vorn wiederholt sich dieser Name. In der Mitte oben bosche. gr. qu. Fol. B. 4.

6) Der hl. Christoph mit dem Jesuskinde auf der Schulter, durch den Fluss schreitend. Auf dem Wasser allerlei spukhafte Thiere. Links der Eremit mit der Laterne. Auf der Banderole oben: Christofore ste virtutis subtilitate. qui te. de mane videt. nocturno tempore ridet. bosche. Oben in der Mitte über dem Bande und auf dem Schwert eines Dämons das Zeichen Alart's. Fol. Passavant 10.

7) Konstantin der Grosse, zu Pferd an der Spitze des Heeres, blickt in Verehrung nach dem Kreuz, welches ein Engel hält. Rechts Papst Sylvester zu Pferd, links zwei Offiziere. Im Grunde die Stadt vom Wasser umgeben. Oben das Monogramm Alart's und der Name bosche. 4. P. 11.

8) Der Liebesbrunnen. Ein Jüngling die Laute spielend und ein Mädchen eine Blume haltend, stehen bei einem gothischen Brunnen, worauf das Figürchen eines pissenden Amors; unten kauert ein alter Narr, der dem Mädchen den Rock aufhebt. Nach Renouvier im brittischen Museum zu London befindlich und mit dem Zeichen Alart's und dem Namen Bosche versehen.

Ausser den oben schon erwähnten mit bos oder vielmehr hos, b oder vielmehr h bezeichneten Stichen, welche von Passavant fälschlich unserem Bosch zugeschrieben worden, haben sehr wahrscheinlich auch folgende Bll., die man ihm zugetheilt, nicht das Geringste mit diesem Meister zu thun:

a) Eine Schlacht. Ohne Zeichen. qu. Fol. Cab. B. D. (Delbecq). Paris 1852, No. 275. Pass. 12.

b) Christus zwischen Maria und Johannes. Ohne Zeichen. Fol. Schon von Duchesne (Voyage d'un Iconophile, Paris 1834) dem Bosch zugeschrieben. Renouvier erklärt dagegen das Bl. für eine rohe Arbeit in der Art des Israel van Meckenen. Pass. 14.

c) Versuchung des von vier Teufeln umringten hl. Antonius. Ohne Zeichen. 4. Von Renouvier und Nagler (Monogr. I, 23, No. 6) für Bosch gehalten. Das Bl. ist jedoch in der Weise des Meisters E. S. behandelt, dessen Schule es auch Passavant (II. No. 173) zuschreibt. Irrthümlich erwähnt es dann doch wieder Passavant unter den Werken von Bosch.

d) Der hl. Michael, die bösen Geister erschlagend. Ohne Zeichen. Von Renouvier bei den Bll. Alart's erwähnt; nach Passavant jedoch im Charakter der Schule des Meisters E. S. Pass. 46.

b) Nach ihm gestochen von anderen Meistern:

9) Taufe Christi durch Johannes. Mit dem Namen Bos bezeichnet.

10) Christus nach Golgatha geführt. Vincitur insano —. Hieronymus Bos inuenit. L. Lombardus restituit. H. Cock. excud. gr. qu. Fol.

Kommt, ohne Lombard's Namen, auch mit Corn. Galle exc. vor.

11) Das jüngste Gericht, in Form eines Triptychons. Justorum animae —. Hieronymus Bos Inventor. Hieronymus Cock excude. gr. qu. Fol.

12) Die Versuchung des hl. Antonius. Reiche Composition. Multae tribulationes justorum —. Hieron. Bos invē. H. Cock excudit. 1561. qu. Fol. Im Katalog Sternberg-Frenzel, Bd. III. No. 20, mit der Bezeichnung »Die Leiden des Gerechten u. s. f.« angeführt.

13) Die Versuchung des hl. Antonius. Qui non est tentatus, quid scit. Petr. Firens excud. gr. 4.

14) Versuchung des hl. Antonius. J. Wierx sc. kl. Fol.

15) St. Martin. Phantastische Composition: der Heilige mit seinem Pferde auf einem Schiffe in einem Hafen, umgeben von Kähnen, die mit abenteuerlichen Figuren besetzt sind. Links kommen Bettler und Krüppel in den seltsamsten Gestalten zum Thore heraus. Martin ist im Begriffe, mit erhobenem Schwerte den Mantel zu theilen. Allerlei Krüppel am Ufer und im Wasser kriechend und schwimmend. Dē goedē Sinte Marten —. Iheronimuf Bof inuētor. H. Cock exc. gr. qu. Fol. Spottbild auf die Wolthätigkeit und die Bettler, die sich um St. Martin's Mantel zanken. Im 2. Druck sind französ. Inschr. beigestochen: La vie joyeuse et sans souci des estropiez —. Joan Galle excud.

16) Die blau Schuyte. Das Schiff der Verderbniss. Ein dürrer Spielmann steuert einen Kahn mit singenden Weibern und Männern, während ihm Vögel um den Kopf fliegen, weil sie ihn für eine Eule halten. »Daer platbroeck speelman — Het sullen de sanghers in de blau schuyte heeten«. Hieronymus. Bos. Inuentor. Mit dem Monogramm des Petrus a Merica. H. Cock excudebat. 1559. kl. qu. Fol.

Kommt auch mit Joan. Galle exc. vor.

17) Zwei Blinde, wovon der Eine den Andern leiten will, in einen Graben stürzend. Caecus ducem — escorte. H. Bos inuentor. Mit dem Monogramm des Petrus a Merica. H. Cock exc. qu. Fol.

Kommt auch mit Theod. Galle exc. und mit Joan. Galle exc. vor.

Eine verkleinerte Kopie Nr. 38 in De Bry's Gesellenbuche. Sic caecus — ducere secum.

18) Der grosse erlegte Wallfisch mit seinen Insassen; komische Darstellung. Oben Links: Grandibus exigui sunt pisces piscibus esca. Mit dem Zeichen des Petrus a Merica. H. Cock exc. 1551. kl. qu. Fol.

s. die im Texte beschriebene Darstellung.

Spätere Abdrücke ohne Monogramm haben die Adr. von Jan Galle und van Jan Tiel.

19) Die gegenseitige Kopie von 1619, unten mit deutschen Versen: Die Gelehrten sagen etc., ist unter dem Namen des Barnevelt'schen Ungeheuers bekannt. qu. Fol.

20) Holländische Küche mit Waffelbäckerei oder der Fastnachtsdienstag. Masquers entrez—sot wel scheeren. Mit dem Monogramm des Petrus a Merica. Hiero. Bos Inuentor. H. Cock excudebat. 1567. kl. qu. Fol.

s. die im Texte beschriebene Genrescene.

Kommt auch mit Corn. van Tienen exc. vor.

21) Ein Narr scheert den andern. Mit dem Monogramm des Petrus a Merica. H. Cock exc. kl. qu. Fol.

22) Spottbild auf die Enthaltsamkeit der Mönche. In einer offenen Muschel schwimmen 16 Personen, worunter mehrere Mönche, auf dem Meer. Einer der Mönche küsst eine Nonne, ein Anderer hält Eier und Schinken auf den Händen, ein Dritter einen Schweinskopf auf einer Schüssel. Durch die Muschel ist ein Baum gewachsen, worauf ein Wasserkrug, eine Eule, ein anderer Vogel und ein Häring. Mit dem Monogr. des Petrus a Merica. Heronimus bos inuē. H. Cock ex. 1562. qu. 4.

23) Allegorie auf die Laster der Trunksucht und Gefrässigkeit. Ebrietas est vitanda ingluvies ciborum. Schout dronckenschaft en gulsicheyt eten want ouerdaet doet godt en hem seluen vergheten. Mit dem Monogr. des P. a Merica. H. Cock exc. 1558. qu. 4.

24) Die Narrenfamilie oder die Thorheit. Tis al sot, soomen wel mach aenschouwen hier — seer licht van sinne. Ohne Namen des Stechers. Mit der Adresse Aux quatre vents (H. Cock). qu. Fol.
s. die im Texte beschr. Darstellung.

25) Die Verliebten; sie sitzt auf des Mannes Schoose vor einem rauchenden Kamine, Rechts wird ein Narr geschoren. Lung le sot — voor ontbeeren. Mit der Adr. Aux quatre vents. Ohne Namen des Stechers. 4.

26) Die Geldgier. Niemant en kent hem selfen und Nemo non quaerit —. H. Cock exc.
s. die im Text beschr. Darstellung.

27) Die Gesellschaft bei Tische. Auf dem Notenblatte an der Wand: Compt al ter feesten Bacchus. Unten ein französischer und ein niederdeutscher Vers in je 6 Zeilen, und in der Mitte 1580. Ohne Namen. qu. 4.
I. Vor der Jahrzahl.

28) Der Quacksalber vor Leuten, deren einem der Geldbeutel gestohlen wird. Oben zwei Reihen niederländischer Verse. Iheronimus Bosch Invintor. Auf dem Saum des Gewandes des Quacksalbers: D. MARCOLBNVS RV. qu. Fol.

29) Komposition von allerlei Krüppeln, Narren, Musikanten, Juden, Bettlern etc., welche an Krücken oder auf Stelzen gehen, auf dem Boden rutschen u. s. w. Al dat op den —. Jer. Bofshe Inuent. Aux Quatre vents. kl. Fol.

30) Aehnliches Bl. Dese Jeronimus bosch drollen —heeft. Jeron. Bosch Inu. Aux Quatre vents. kl. Fol.

31) Ein Krüppel. Jer. Boshe inv.

32) Ein Traum. H. Cock exc. 1561. gr. qu. Fol.
Das mit Petrus de Jode excudit bezeichnete Bl., die Träume, ist vielleicht nur ein späterer Druck.

33) Ein grosser Elephant, mit einem Kastell auf dem Rücken, in der Mitte des Bildes, wird von Mönchen, Soldaten u. a. Volk angegriffen. Temeritatis subiti ut vehementes — valent. Hier. Bos invē. H. Cock exc. roy. qu. Fol. Dieselbe Vorstellung wie No. 4.
Kommt auch mit Paul de la Houwe exc. 1601 vor.

34) Die Fett- und Wurstfresser. So vuijl Saus ... net en. H. Cock excud. kl. qu. Fol. Sternberg-Frenzel Bd. III. No. 23.

35) Sorgheloos Leven (Sorgenloses Leben). Voor wien arbeyde ick etc. Joh. Galle exc. qu. Fol.
Es ist sehr unwahrscheinlich, dass die Holzschnitte, welche früher unserem Meister zugeschrieben wurden, nach Zeichnungen von ihm ausgeführt sind. Am ehesten möchte dies noch mit der Versuchung des hl. Antonius der Fall sein, welche im Text erwähnt und bei R. Weigel (Kl.-Kat. No. 20479) beschrieben ist. Ganz zweifelhaft aber ist es bei folgenden Schnitten, welche öfter als von Bosch selber oder nach seinen Gemälden gefertigt angeführt werden:

a) Der hl. Johannes auf Pathmos, zur Madonna aufblickend; neben ihm ein Teufel im Begriffe, das Schreibzeug zu rauben. Ohne Zeichen. qu. Fol. Nagler, Monogramm. I, 23. No. 2. Pass. 1.

b) Der hl. Antonius in der Wüste, zu den um ihn versammelten Thieren redend. Mit undeutlichem Monogramm (gothisches A mit einem Schnörkel?). Nagler, Mon. I, 23. No. 3.

c) Die Geschichte Johannis des Täufers: Predigt, Taufe im Jordan und Enthauptung. gr. qu. Fol. Oefter in Katalogen als von Bosch angeführt.

s. Heineken, Dict. III. 184, 185. — Bartsch, P. Gr. VI. 354 ff. — Katalog Winkler, 1805. III. 118. — Rathgeber, Annalen der niederländischen Malerei, II. 126. — Renouvier, Des types et des manières des Maîtres-graveurs, Montpellier 1854, p. 144; u. Histoire de l'origine et des progrès de la gravure dans les Pays-bas jusqu'à la fin du XV. siècle, Bruxelles 1860, p. 181. — Nagler, Monogrammisten I. No. 23, 24, III. 567, 2560. — Passavant, Peintre-Graveur I. 79, 219. II. 284. — Naumann's Archiv, 7. Jahrg. p. 88.

W. Schmidt.

Aeklidas. In einer thebanischen Inschrift werden folgende Namen aufgezählt:

Lysippos,	Sohn	des	... irralion,
Hypatodoros,	»	»	Breikidas,
Nikon,	»	»	Sostrotos,
Aristogiton,	»	»	Homoloïchos,
Theibadas,	»	»	Theozotos,
Gorgidas,	»	»	Kaphisodoros,
Andron,	»	»	Gorgidas,
Phettalos,	»	»	Ismenios,
Kaphisias,	»	»	Aristeus,
Antiphanos,	»	»	Chareitidas,
Dexippos,	»	»	Mnasikrates,
Antigenes,	»	»	Nikias,
Timon,	»	»	Philippos,
Aeklidas,	»	»	Molon,
Ir ....,	»	»	Koss ...

Da unter ihnen Hypatodoros, Aristogeiton, Andron und Kaphisias als thebanische Bildhauer bekannt sind und auch ein Timon als Künstler genannt wird, so ist es sehr wahrscheinlich, dass die ganze Liste ein Verzeichniss thebanischer, zu irgend einem Zwecke vereinigter Künstler enthält, die nach dem Alter der zuerst Genannten um das J. 400 v. Chr. gelebt haben.

s. Brunn, Gesch. der gr. Künstler II. 293.

H. Brunn.

Aelberts. Gerrit Aelberts, s. Alberts.

Aelfvine. Aelfvine (oder Aelfwine, aber nicht Aelffin), wurde 1035 Abt des Klosters New Minster oder Hyde-Abtei zu Winchester. Bei einer der Miniaturen der Paraphrase des Caedmon in der Bodleianischen Bibliothek zu Oxford ist ein Medaillon mit einem Brustbilde

und dem Namen Aelfvine gezeichnet. Ob dies aber den Schreiber oder den Besitzer des Manuscripts vorstellt, ist eben so ungewiss, als ob damit jener Abt, oder jener Dekan, für den Aelsinus (s. diesen) das Officium S. Crucis schrieb, oder eine ganz andere Person gemeint ist. Die zahlreichen Bilder dieser Handschrift, welche Henry Ellis in der Archaeologia (xxiv. 329 fol., pl. 52—104) publicirt hat, sind übrigens in dem angelsächsischen Stile jener Zeit mehr kalligraphisch, als künstlerisch behandelt, die meist unnatürlich verzerrten Figuren ebenso, wie die Bäume, lediglich nach einem herkömmlichen Schema mit mehr Fleiss als Verständniss ausgeführt. Auch in den Initialen herrscht das Fratzenhafte vor; sie haben nichts mehr von der eben so mühsamen als zierlichen Manier älterer irisch-angelsächsischer Manuskripte.

Fr. W. Unger.

Aelgiva. Aelgiva, auch Emma genannt, die Gemahlin Kanuts des Grossen und Wittwe Ethelreds von England, war geschickt in kunstvoller Stickerei. Ausser anderen weniger kostbaren Arbeiten verfertigte sie um 1016 einen purpurnen Altarvorhang mit goldgestickter Borde (aurifrisum) und besetzte ihn mit Gold und kostbaren Steinen, so dass er einem wundervollen Mosaikmuster glich.

s. Acta S. Etheldredae 2, 3. in Act. Sct. Junii IV. 529.

Fr. W. Unger.

Aelius. Aelius, angeblich Steinschneider; doch bleibt der Nachweis noch zu liefern, ob sein Name auf einigen Steinen, deren Echtheit vorausgesetzt, wirklich einen Künstler bezeichnet.

H. Brunn.

Aelius. P. Aelius Harpocration, genannt Proclus, Mosaikarbeiter, nicht vor dem zweiten Jahrh. n. Chr.

s. Corp. inscr. gr. 2024 u. 25.

H. Brunn.

Aels. N. Aels, kommt auf in Italien erschienenen Kupferstichen vor; auch Aels. f. auf einer Radirung mit dem Jesusknaben und dem hl. Joseph. s. Elsheimer.

Aelsheimer. Aelsheimer oder Aelshaemer, s. Elsheimer.

Aelsinus. Aelsinus, Mönch im Kloster New Minster oder Hyde-Abtei zu Winchester, schrieb ein Officium S. Crucis mit Miniaturen der Kreuzigung und der Dreieinigkeit, das sich in einem kleinen Mischbande unter den Cotton MSS. des brittischen Museums, Titus, D. xxvii. befindet. Der demselben vorgesetzte Kalender beginnt mit dem J. 978, und um dieselbe Zeit wird auch das Manuskript geschrieben sein. Ueber den eigenthümlichen Stil der angelsächsischen Miniaturen dieser Zeit s. die Art. Aelfvine u. Eadfrith.

s. John Gage in der Archaeologia xxiv, 40.

Fr. W. Unger.

Aelst. Peeter v. Aelst fec. Egid. Hendricx exc. 1665: mit dieser Bezeichnung findet sich ein grosses Bl., das den 1534 zu Antwerpen errichteten Riesen darstellt. Mit der Bez. ist Peeter Coecke von Alost gemeint, der jenes Bildwerk ausgeführt hat. s. Coecke.

Théod. Van Lerius.

Aelst. Pauwels van Aelst, s. Paul Coecke.

Aelst. Pieter van Aelst, s. Pieter van der Elst.

Aelst. Nikolaus Van Aelst, Kupferstecher und Verleger, soll 1526 zu Brüssel geb. sein. Heineken lässt ihn bereits um 1550 in Rom sein; Ottley jedoch hält diese Ansicht für irrig, da Van Aelst, wenn so frühe Daten auf den von ihm verlegten Kupferstichen vorkommen, desshalb noch nicht der erste Verleger sein müsse. Auf dem Stiche des A. Brambilla, der die Façade der 1575 durch Kard. Alex. Farnese erbauten Jesuskirche zu Rom darstellt, findet sich eine lange Widmung van Aelst's an den Neffen des Kardinals Ranuccio Farnese vom Jan. 1589 datirt. Diese Widmung erwähnt die letzten Unruhen in Flandern; daraus glaubt Ottley schliessen zu können, dass Van Aelst kurz zuvor aus seiner Heimath gezogen sei.

Heineken bemerkt, dass es auch Bll. gebe, worauf van Aelst die Worte fecit oder sculpsit beigefügt. Danach wäre er allerdings unzweifelhaft Stecher gewesen; jedoch können wir ebenso wenig wie Ottley solche Bll. genauer bezeichnen. Sein Kunsthandel in Rom hatte eine bedeutende Ausdehnung. Bei ihm erschienen Bll. von Cher. Alberti, Vesp. Strada, A. Brambilla u. A. und besonders von A. Tempesta. Die bei ihm herausgekommenen Abdrücke gehören nicht immer zu den besten, da er öfters schon ausgedruckte Platten wieder abziehen liess. Nach seinem Tode, der ihn erst in hohem Alter erreichte (noch 1613 gab er eine Folge von 24 Stichen Tempesta's, Kriegsereignisse aus dem alten Testament, heraus), ging sein Verlag in die Hände von Thomassin, Joh. de Rubeis d. Jüng., V. Cenci zu Rom und Stef. Scolari zu Venedig über.

Welche der folgenden Stiche er selbst gestochen, oder bloss verlegt hat, können wir nicht beantworten.

1) Anbetung der Hirten. Nach Ann. Carracci. gr. qu. 8.
2) Das Jesuskind von Maria und Elisabeth gewaschen. RAFA. VR. INV. Nicolo Van Aelst formis. Fol. Nach dem Bilde in der Dresdner Galerie, gen. Madonna della Scodella u. für Giulio Romano angenommen.
3) Landschaft, worin das Jesuskind den kleinen Johannes liebkost. N. V. Aelst for.
4) Das Jesuskind, im Tempel lehrend. Nic. Van Aelst formis.
Dass. Bl. kommt auch mit Ant. Sal. exc. vor.
5) Die Grablegung Christi. Halbe Fig. Nic. Van Aelst formis. Fol.

6) Venus und Adonis. Nach Th. Ghigi. qu. Fol.
7) Bäuerin aus der Umgebung von Rom. 4.
8) Papst Gregor XIII. Portrait mit 40 Randbildern, seine hauptsächlichsten Regierungsereignisse und Bauten, besonders Jesuiten-Seminarien, darstellend. Rad. N. van Aelst exc. 1585. gr. Fol.
9) Fontana Felice in Rom. 1589. qu. Fol.
10) Fontäne auf dem Capitol in Rom. 1600. Nicolaus Van Aelst formis. gr. Fol.
11) Capitolii Romani vera Imago. 1600. Nicolaus Van Aelst formis. gr. qu. Fol.
12—14) Drei Obelisken in Rom. Mit Dedikation an den Papst Sixtus V. Nicolaus Van Aelst Belga for. aeneis insis. dicavit Anno M. D. LXXXVIIII.

Das erste der Bll. ist auch von Brambilla geätzt, in derselben Grösse, mit derselben Widmung, Jahrzahl u. Inschrift. Ottley glaubt, dass Van Aelst das Bl., wegen grosser Nachfrage, nachgestochen habe.

15) Paulus. V. Romanus. Halbfigur nach rechts sitzend. P. O. M. creatus die. XVI. Maii. MDCV. »Nic. Van Aelst DD.« »Si stampa in contro Alla Pace.« kl. Fol.
16) Alexander Magnus und Julius Caesar zu Pferde; und
17) Zwölf Abbildungen geputzter Pferde zu einem Karoussel in verzierten Einfassungen. Bernardinus P. (Passari) fecit. Nic. v. Aelst sc. gr. qu. Fol. Sternberg-Frenzel I. No. 4517.

s. Heineken, Dict. I. 46. — Ottley, Notices. — Le Blanc, Manuel.

W. Schmidt.

Aelst. J. van Aelst, Kupferstecher in Holland um 1629. Sein Name findet sich auf folgendem Bl.:

1) Titelbl. der Cronica Carionis etc. door Phil. Melanchthonem ende D. Caspar Peucerum, vertaeld door W. van Zuylen van Nyvelt, Arnhem by Jan Jansz 1629, gest. nach David Vinckebooms in der Manier des alten C. de Passe.

s. Kramm, De Levens en Werken, Anhangsel.

T. van Westrheene.

Er ist ohne Zweifel identisch mit dem J. Aelst, dessen Name sich auf folgendem Bl. findet:

2) Titelbl. zu: La Perspective — par Samuel Marolois, Amsterdam chez Jan Janszon. 1629, und in der niederländischen Uebersetzung, 1638. Fol.

Da das (übrigens ganz unverkennbare) J mit Aelst zusammengezogen ist, so las Kramm »N« und machte einen Nikolaus daraus, den er den Jüngeren, zum Unterschiede von dem Aelteren, nannte.

s. Kramm, De Levens en Werken.

W. Schmidt.

Aelst. Evert van Aelst, Stilllebenmaler, geb. zu Delft 1602, † daselbst 1658. Er malte zumeist todtes Wild, todte Vögel, Geräthe von Gold und Silber und Kriegswerkzeug. Ein Lieblingsgegenstand von ihm war ein oder zwei Paar Rebhühner, an einem Nagel hängend und auf einen lichten Grund gemalt. Seine Bilder sind geschätzt wegen ihrer grossen Treue und der feinen, fleissigen Ausführung des Details. Doch hat seine Färbung einen kühlen, grauen, stahlartigen Ton; er steht daher hinter seinem Neffen und Schüler Willem van Aelst zurück. Die Galerie von Dresden besitzt von ihm zwei Bilder mit todten Wildvögeln, ebenso das Museum von Berlin deren zwei, wovon das eine ausserdem noch Jagdgeräthe zeigt. Auch die Galerien von Augsburg, Schwerin u. Potsdam behaupten Bilder von seiner Hand zu haben; doch ist zum Theil deren Aechtheit zweifelhaft. In der Sammlung Rolas du Rosey (Leipzig 1864) wurden zwei Zeichnungen des Meisters verkauft, beide mit Feder und Bister ausgeführt, die eine marmorne Vasen, die andere einen sitzenden Patriarchen vorstellend; das letztere Werk mit seinem Namen bezeichnet. Er scheint demnach auch Figuren gemalt zu haben, doch finden sich deren keine in Oelbildern. E. van Aelst ist wol mit Unrecht Lehrer des Architekturmalers Emanuel de Witte genannt worden.

s. J. Campo Weyerman, De Levensbeschryvingen der Nederlandsche Kunstschilders etc. II. 17. — A. Houbraken, De groote Schouburgh etc. 2. Ausg. 1753. I. 228. — Immerzeel, De Levens en Werken.

T. van Westrheene u. J. Meyer.

Aelst. Willem van Aelst, oder wie er sich meistens italienisch zeichnete, Guilielmo van Aelst, Stillleben- und Blumenmaler, geb. zu Delft 1620, † zu Amsterdam 1679, Neffe und Schüler des Evert van Aelst. Er soll der Sohn eines Notars Jan van Aelst gewesen sein. Er brachte vier Jahre in Frankreich, dann sieben in Italien, vorzugsweise in Florenz zu. Seine Werke wurden überall sehr geschätzt und gut bezahlt, auch in Italien, wo er unter dem Namen Guglielmo d'Olanda sehr bekannt war. Vom Grossherzog von Toskana, der seine Arbeiten sehr bewunderte, erhielt er eine goldene Kette und Medaille. 1656 aus Italien zurückgekehrt, verweilte er erst einige Zeit in seiner Geburtsstadt Delft; dann liess er sich in Amsterdam nieder, wo er sich mit einer deutschen Frau (seiner Magd?) verehelichte, von welcher er drei Kinder hatte. Die berühmte Blumenmalerin Rachel Ruysch wird meistens seine Schülerin genannt; da sie erst 15 J. alt war, als W. v. A. starb, kann sie wenigstens nicht lange seinen Unterricht genossen haben.

Waagen stellt den Meister mit Recht unter die besten Künstler seines Faches; ja, er weist ihm in der Gruppe der gleichartigen Meister geradezu die erste Stelle an. Seine Kompositionen sind meist sehr malerisch; sein Kolorit, obschon öfters kühl, ist klar, kräftig und harmonisch, die Ausführung breit, dabei doch sorgfältig. Vor Allem sind die Stillleben, wobei er Häringe oder andere Fische, Brot, Gläser und irdene Töpfe darstellte, meisterlich gemalt. Seine besten Werke wurden bereits kurze Zeit nach seinem Tode theuer bezahlt; so 1687 zu Amsterdam ein Bild mit todtem Geflügel mit 400 Gulden; im folgenden Jahrh. galten seine guten Bilder durchgehends ungefähr 150 fl. Das Museum im Haag besitzt von ihm eine Vase mit

Blumen, bez. Guill^mo van Aelst 1663, und einen todten Vogel mit Jagdgeräthe, bez. Guill^mo van Aelst 1671 (im Katalog beide unter dem Namen Everts v. A. gestellt); das Museum Boymans zu Rotterdam eine Vase mit Blumen, gez. Guill^mo van Aelst 1662, darunter ꝟ; Herr Suermondt in Aachen Fische, bez. G. v. A. 1667; das Museum von Dresden drei Stillleben, zwei davon von 1644 u. 1679; die Pinakothek zu München Rebhühner und Jagdgeräthe; das Museum von Gotha ein Stillleben mit Häring, Brot u. Wein; das von Berlin ein Stillleben, zwei Schnepfen und andere Vögel, von 1653, und ein anderes mit Häring, Austern, Brot, Gläsern und Schüsseln von 1659; das von Kopenhagen Fische und ein anderes Stilleben u. s. w. Auch die Karlsruher Galerie hat zwei Gemälde von seiner Hand, die, obschon mit dem vollen Namen gezeichnet, bisher irrig für Werke des Evert van Aelst ausgegeben worden; das eine, ein sehr feines Bild, mit todten Vögeln und einer Jagdtasche, datirt 1668, das andere, worauf Disteln, Schnecken und allerlei Geräth, dat. 1671 (*Notiz von A. Woltmann*). Von seinen Bildern sind endlich noch vier (Frühstücksbild, Vögel mit Jagdgeräthe und zwei Blumen- und Fruchtstücke) in der Galerie Pitti zu Florenz (sie stammen noch aus der Zeit seines italienischen Aufenthaltes) zu erwähnen, die mit zu seinen besten gehören, und Eines in den Uffizien (todte Vögel), das ebenfalls, obwol W. Vaelst gezeichnet, dort fälschlich dem Evert van Aelst zugeschrieben wird.

In dieser bescheidenen Gattung der Stillleben, die im 17. Jahrh. sehr beliebt war, haben gerade die Bilder dieses Meisters einen besonderen Reiz sowol durch die grosse Naturwahrheit, als die malerische Anordnung, womit diese kleinen Dinge der Natur, das Geräthe des täglichen Lebens, die Gegenstände eines guten Frühstücks, zu einem ansprechenden Ganzen, das uns in ein behagliches bürgerliches Dasein blicken lässt, vereinigt sind. Auch die Schärfe der Zeichnung ist an dem Meister hervorzuheben. Dazu kommen die Feinheit und Weichheit der durchführenden Behandlung und die klare koloristische Wirkung, die diesen geringfügigen Dingen einen ganz selbständigen Reiz der Erscheinung geben.

Nach ihm gestochen:

Frutti (Früchte). G. v. Aelst pinx. G. Tibaldi del. V. della Bruna sc.

s. J. Campo Weyermann, De Levensbeschryvingen etc. II. 19. — Houbraken, De groote Schouburgh, 2. Ausg. 1753. I. 228. — J. B. Descamps, La vie des peintres etc. II. 70, 279. — Immerzeel, De Levens en Werken.

T. van Westrheene u. J. Meyer.

Aeltlin. Lienhard Aeltlin, von Kellheim, Ballier des Baumeisters Burkhard Engelberger, kam mit letzterem nach Ulm, um den gesunkenen Bau des dortigen Münsters vor dem drohenden Einsturz zu bewahren; er baute desshalb die Seitenschiffe um. Die Reihe ungemein schlanker Rundpfeiler in der Mitte derselben mit ihren Laubkapitellen gelten als sein Werk, 1502—1507.

Der Frauenkirche oder dem Münster diente er als Ballirer für wöchentlich 1 Gulden rheinisch; 1517 wird er Altballirer derselben genannt, indem er vermuthlich seines hohen Alters wegen nicht mehr beim Bau thätig sein konnte. In den J. 1514—1516 stiftete er in mehrere Kirchen beträchtliche Quantitäten Oblaten — er hatte wol ein Nebengeschäft als Oblatenmacher — und vermachte 1517 sein Oblateneisen der Bauverwaltung des Münsters. In diesem Jahre hat er sich also zur Ruhe gesetzt und wird nicht lange darnach gestorben sein.

s. Grüneisen u. Mauch, Ulms Kunstleben im Mittelalter. p. 19f. — Kunstblatt, Stuttgart 1833. p. 406.

H. Otte u. Fr. W. Unger.

Aeltre. Cornelis Van Aeltre, Holzbildschnitzer und Zimmermeister der Stadt Brügge. Er und Gillis Van der Houtmeersch verpflichteten sich durch einen Vertrag vom 31. Dez. 1401, für das Stadthaus eine in Holz geschnitzte Gewölbedecke, ein Thor und ein mit Statuetten von Propheten geziertes Portal auszuführen: das Ganze für die Summe von 1200 Pariser Livres. Noch ist ein Theil dieser Werke von sehr schöner und feiner Tischlerarbeit erhalten.

In den J. 1440—42 fertigte Cornelis Van A. Chorstühle für den Chor der berühmten Abtei Melrose in Schottland, in der allgemeinen Anlage ähnlich denjenigen in der Abtei »der Dünen« und in der Bildschnitzerei denjenigen der Abtei von Ter Doest bei Brügge. Der Meister begab sich selbst nach Melrose, um sie aufzustellen.

W. H. James Weale.

Aemilios, s. Midias.

Aemskerk, s. Niklas van der Heck.

Aenae. Petrus Aenae, Aene (auch Aeneae), Stecher mit dem Stichel und in Schwarzkunst, arbeitete wahrscheinlich zu Franeker in Friesland um 1680—1700. Man kennt in schwarzer Kunst bloss Bildnisse von ihm.

1) Henricus Casimirus, Nass. Princeps. P. Aenae f. sumpt. H. Nautae. Brustb. in einem mit Lorbeerblättern verzierten Oval. Hoch 402 mill., Breit 327 mill.
2) Amelia Anhaltina, Nassaviae princeps etc. P. Aenae f. Sumpt. H. Nautae. Brustb. in einem mit Lorbeerblättern verzierten Oval. Hoch 402 mill., Breit 327 mill.
3) Henricus Casimirus, Nass. princeps Frisiae. P. Aenae fecit. Sumpt. J. Horreus. Brustb. in Oval. Hoch 290 mill., Breit 245 mill.
4) Amelia Anhaltina, Nassaviae princeps etc. P. Aenae fecit. Sumpt. J. Horreus. Brustb. in Oval. Hoch 294 mill., Breit 244 mill.
5) Henrick Casimijr. Brustb. im Oval, Im Rand: Henrich Casimir, eine vierzeilige Holländische

Unterschrift und P. Æne Fecit. Hoch 370 mill., Breit 314 mill. Aeusserst selten.

6) Nicolaus Blancardus. Brustb. in Oval. Unten sein Wappen. Im Rand: Nicolaus Blancardus. M: D: et in Academia Franequerana Historiae et Literaturae Graecae. Professor ordin. Aetatis LXVIII. P. Aeneae fecit et excudit. Hoch 250 mill. Breit 210 mill.

7) D. Wilhelmus van Haren. Hoch 292 mill., Breit 250 mill.

8) Lieuwe Willems Graaf. Halbfig. in Oval, die Linke auf einen Globus gestützt. Im Rand: Lieuwe Willems Graaf, leeraer der doopsgesinden, eine achtzeilige Strophe: Aenschouwer, wie ghij zijt etc. Sterrenberg pinxit. Gedruckt bij J. Robijn met Privilegi. Petrus Aeneae fecit. Hoch 314 mill., Breit 264 mill.

9) Ulricus Huber. Büste in Oval. Im Rande eine vierzeilige Unterschrift: Ulricus Hubert ...... MDCXCII. P. Aenae fe. kl. Fol.

10) Jacobus Rhenferdius. Büste in Oval. Im Rande: Jacobus Rhenferdius in Academia Franequerana Linguae Hebreae Professor ordinarius. P. Aeneae fecit. kl. Fol.

11) Röell. Büste in Oval. Im Rande: Hermannus Alexander Röell, Theologiae et Philosophiae in academia Frisiorum Professor ordinarius. P. Aeneae fecit et excudit. kl. Fol.

In den spätern Drucken sind die Augäpfel mit dem Stichel aufgeschnitten.

Die folgenden 3 Platten sind mit dem Stichel behandelt. Sie sind von der grössten Seltenheit.

12—14) Abbildungen des reich mit Bildhauerwerk verzierten Sarkophages von Heinrich Kasimir, Prinzen von Nassau und Erbstatthalter von Friesland, gest. zu Leeuwarden 1696.

12) Der Sarkophag von der Seite gesehen. P. Aene fecit. Hoch 205 mill., Breit 341 mill.

13) Das Haupt des Sarkophags. P. Aene fecit. Hoch 209 mill., Breit 170 mill.

14) Der untere Theil desselben. P. Aene fecit. Hoch 188 mill., Breit 162 mill.

J. Phil. van der Kellen.

Aeneas, s. Enea Vico.

Aepolianus. Aepolianus, angeblich Steinschneider. Sein Name in lateinischer Schrift (Aepoliani) findet sich unter einem bärtigen, dem Marc Aurel einigermassen verwandten Kopfe, bezeichnet aber nicht den Künstler, sondern den Besitzer des Steines. Auf einigen andern ist er gefälscht.

Abbildungen bei: Stosch, Gemm. ant. 2. — Bracci, Mem. degli incisori I, 3. — Abdruck bei Winckelmann, Cab. de Stosch IV. 267.

s. Brunn, Gesch. d. gr. Kstl. II. 591.

H. Brunn.

Aeps. Jan Aeps, Sohn des Jan, übte zu Ende des 15. Jahrh. in Löwen das Glaserhandwerk aus. In den Urkunden ist sein Name bisweilen Abs oder Van Aeps geschrieben. 1490 lieferte er 12 gezierte Scheiben zur Zierde der Fensterkreuze für das »Haus St. Georg«. 1499 brachte er, auf Kosten der Stadt Löwen, »Einfassungen« in gemalten Scheiben im Zufluchtshause der Abtei von Gembloux an. Sehr wahrscheinlich wurde diesem Meister 1525 die Ausführung der grau in grau gemalten Randfelder mit farbigen Einfassungen übertragen, welche das eine Fenster des Seitenschiffs in der Kirche des grossen Beginenklosters zu Löwen schmücken sollten; sicher ist wenigstens, dass dieselben unter der Leitung von Aeps eingesetzt wurden. Zwölf der Beginen theilten sich in diese Ausgabe. Sechs dieser Randfelder sind noch vorhanden: die Darstellungen sind entweder aus dem Neuen Testamente oder die Schutzheilige der Donatorin mit dem Bildnisse der letzteren in knieender Figur im Vordergrunde und mit ihrem mit der Jahrzahl 1526 verbundenen Namen in einem weissen Felde darunter. »Diese Randfelder, sagt Van Even, der diese Mittheilungen macht, sind in einem bräunlichen Grau gemalt, gehöht mit Schwarz und Gelb und mit Talent behandelt. Die Gewänder haben noch das gothische Gepräge; allein schon fühlt man im Nackten die korrekte Linie der Renaissance sich Bahn brechen.«

Jan Aeps † zwischen 1527 und 1530. 1498 nahm er als Schüler Jan Van Papenhoven bei sich auf, der Meister wurde und 1511 noch lebte.

s. Messager des sciences historiques. Gand 1869. p. 44.

Alex. Pinchart.

Aerendts. Gisbrecht Aerendts, Bildhauer, † 14. Mai 1641. Der Name findet sich in den Archiven des Hospitals von Notre-Dame zu Audenaerde; in Rechnungen, wonach der Meister für Anfertigung eines Tabernakels, eines Altartisches, zweier Engel und verschiedener Bilderrahmen Bezahlung erhalten. Keine weiteren Nachrichten.

s. Ch. Kramm, Gecshiedenis etc. Amsterdam 1864. I. 7.

Ad. Siret.

Aernhofer. Hans Aernhofer, auch Airenhofer, Ernhofer, Bildhauer in München, Schüler von Hans Aesslinger, trat 1571 als Meister auf, arbeitete namentlich für die Herzog-Max-Burg. † 1621.

Balthasar Aernhofer, vermuthlich der Sohn des Hans A., malte um 1612 in München Bildnisse.

J. Meyer.

Aerschodt. Séverin Guillaume Van Aerschodt, Bildhauer, Sohn des Thomas Guillaume und der Anne Maximilienne Van den Gheyn, geb. zu Löwen am 7. Febr. 1819. Er machte seine Studien an der dortigen Akademie bis 1846, ging dann nach Paris und arbeitete daselbst ungefähr zwei Jahre im Atelier des Bildhauers Ant. Etex, während er zugleich die k. Schule der schönen Künste besuchte. Schon 1842 war er in der Brüsseler Ausstellung mit einem Amor aufgetreten (1845 eben da eine Statue des Gebets und eine Büste der Bescheidenheit). Van A. kehrte wenige Tage vor der Februarrevolution von 1848 in seine Vaterstadt zurück. Das Jahr darauf fertigte er in Marmor

für die dortige Kirche St. Quentin einen Gott Vater. Es wurde gerade damals die Façade des Stadthauses zu Löwen mit Bildwerken in Stein geschmückt; Van A. führte 1850 deren sechs aus, welche den Beifall des Schiedsgerichts fanden, da der geschichtliche und alterthümliche Charakter der Persönlichkeiten gut getroffen war; darunter die Statuen von Peter Couthereel, Erasmus von Rotterdam, Dierick Bouts. Auch Bildnissbüsten in Marmor hat der Künstler gearbeitet. Indessen gab er 1851 die Kunst auf, um sich der Erzgiesserei zuzuwenden. Von seiner Mutter her war er der Nachkomme des letzten Glockengiessers jener berühmten Familie der Van den Gheyn, welche im 14. Jahrh. zu Mecheln lebte und deren Glieder im 15. Jahrh. nach St. Trond, Tirlemont, Mecheln und Löwen kamen. Van A. wurde Glockengiesser wie sein Bruder André Louis. Der Ruf ihrer Fabriken ist über ihr Vaterland hinaus verbreitet. Aus dem Geschäfte des ersteren, das bisher mehr als 600 Glocken geliefert hat, sind die Glockenwerke der Paulskirche in Antwerpen und der Kathedrale zu Lüttich; ausserdem viele der kleineren Kirchen in Belgien (auch Glockenspiele).

s. J. Weale, Belgium, p. 279. — Van Elewyck, Matthias Van den Gheyn.

Alex. Pinchart.

Aerssen. Théophile Aerssen, Landschaftsmaler, 6. März 1852 jung zu Löwen gestorben. Von ihm auf der Brüsseler Ausstellung von 1848 Deutsche Gegend, auf derjenigen von 1851 Landschaft aus den Ardennen.

Alex. Pinchart.

Aerssinger. Michael Aerssinger (auch Aerstinger), Maler in München um 1530—1546. Ob unter den in Kirchen noch erhaltenen Gemälden aus jener Zeit solche sind, die von ihm herrühren, lässt sich nicht mehr ermitteln.

J. Meyer.

Aert. Jehan Aert, Erzgiesser gegen Ende des 15. Jahrh. zu Maastricht, das damals zu dem alten Bisthum von Lüttich gehörte. Sein Werk war in der Kirche der Rekollekten daselbst ein siebenarmiger Kandelaber in Kupfer, ausserdem metallene Geräthe im Chor der Stiftskirche des hl. Servatius. Von diesen Arbeiten ist nichts mehr vorhanden. Andere Werke fertigte J. Aert für die Stiftskirche von Bois-le-Duc (Herzogenbusch), das zu jener Zeit im Herzogthum Brabant lag. Das bedeutendste davon ist der kupferne Taufkessel, der sich noch in der Kapelle des hl. Johannes befindet (vom Jahre 1492); geziert mit mehreren tüchtig behandelten Statuetten. Nach alten Beschreibungen der Kirche, die sich wol auf Rechnungen stützen, wiegt der Kessel mit seinem Untersatz 2600 Pfund. Der Deckel hat die Gestalt eines Thürmchens. Auch ward der Meister 1493 von der Brüderschaft zu Unserer L. Frau beauftragt, das Gitter zwischen dem grossen Chor derselben Kirche und der Kapelle zu fertigen, welche jene an diesen Theil des Gebäudes unter der Leitung des Architekten u. Stechers Alart du Hameel hatte anbauen lassen. Das Gitter besteht aus einer Reihe von Säulchen in Kupfer, nach der Zeichnung dieses Meisters Alart, die ein Bildhauer, Namens Walter (Wouter den beeldsnyder), in der beabsichtigten Grösse für den Giesser ausgeführt hatte.

In den Rechnungen, denen wir diese Nachrichten entnehmen, ist der Giesser als Meester Arent den gheelgyter tot Maestrecht bezeichnet; Jean Aert nennt ihn das Annuaire de Limbourg, mit der Angabe, dass die Mittheilungen über dessen Werke zu Maastricht aus alten Handschriften geschöpft seien. Allein wir haben überall seinen Namen nur in jener Form gefunden. Doch mag es bis auf Weiteres mit dem Vornamen Jean oder Jehan sein Bewenden haben.

Abbildung des Taufkessels in der Stiftskirche zu Bois-le-Duc (Herzogenbusch) in: Hezemans, De Sint-Jans kerk te 's Hertogenbosch, 1866.

s. Annuaire du Limbourg, 1830. p. 119. — Oudenhoven, Beschryving der Stad 'S Hertogenbosch, 1670. p. 96. — Mobachius, Beschryving der Sint-Jans Kerk, 1789. p. 55. — Coppens, Nieuwe beschrijving van het bisdom van 'S Hertogenbosch, 1841. II, 79. — Hermans, Geschiedenis over den bouw der Sint-Jans kerk 'S Hertogenbosch, 1853. p. 15.

Archive der Brüderschaft zu Unserer L. Frau, im Besitze der Gesellschaft Provinciaal genootschap, zu Herzogenbusch.

Alex. Pinchart.

Aertgen van Leyden, s. A. Claaszen oder Klaaszoon.

Aerts. Die Aerts, Bildhauerfamilie zu Brügge.

Willem Aerts, geb. zu Brügge gegen Ausgang des 15. Jahrh., † den 8. April 1537, »Pensionnaris und Greffier« (Schreiber oder Registrator) des Vryen (oder Franc de Bruges, Distrikt, der eine grosse Anzahl von Dörfern und Herrensitzen in der Umgebung von Brügge umfasste). Im J. 1528 fertigte er ein Grabdenkmal in schwarzem Marmor mit den Bildnissen des Chevalier Robert de Thiennes de Lombise, Herrn von Caestre, des Rathes der Herzöge Philipp's des Guten, Karl's des Kühnen, Maximilians u. Philipp's des Schönen, † 2. Jan. 1509, sowie seiner Gattin Marie von Longpré, † im Dez. 1496. Dieses Mausoleum, welches seit Anfang dieses Jahrh. sich nicht mehr in der Kirche von Caestre befindet, wurde auf Kosten von Jaques de Thiennes errichtet und dem Bildhauer bezahlt mit 24 gr. (flandrischer Livres oder Ponden).

1529 machte Aerts den Entwurf zum Portale der Kirche des hl. Basilius zu Brügge, sowie denjenigen zur Fassade der Kriminal-Kanzlei der Stadt. Diese Bautheile, ganz in blauem Steine ausgeführt, bekunden durch die Eigenthümlichkeit und die Zierlichkeit der Ornamentation ein nicht gewöhnliches Talent. — In den J. 1535 und 1536

führte Aerts die Statuen Moses und Aaron, sowie die allegorischen Figuren der Billigkeit, der Gerechtigkeit und der Treue aus, welche die Façade der alten Civil-Kanzlei von Brügge bis in die neunziger Jahre des 18. Jahrh. schmückten.

Gregorius Aerts, Sohn des Willem und der Jeanne Dekins, war gleichfalls ein Bildhauer von Verdienst, von dessen Werken aber nichts erhalten ist.

Joos Aerts, ebenfalls Bildhauer und Sohn des Willem und der Dekins. Ihm wurde der Bau des steinernen Sockels zum Grabmale Karl's des Kühnen übergeben, das sich noch in der Kirche Notre-Dame zu Brügge befindet. Ferner rührte von ihm das Modell der kupfernen Säulen zu den Kandelabern her, welche den Hauptaltar dieser Kirche umgaben, wie er auch ihre Basen in Stein von Avesnes ausarbeitete.

Roch Aerts, Sohn von Jooris und Urenkel von Josse A., Bildhauer, † 7. Jan. 1739. Von ihm ist das schöne Denkmal des Brügger Geschichtschreibers Olivier Vredius, das in der Kirche Notre-Dame zu Brügge noch erhalten ist. Dieser Roch Aerts unterrichtete den Maler Jan Gaeremyn im Zeichnen.

James Weale.

Aerts. Joa. Aerts, Kupferstecher, nach Ottley (Notices) um 1700. Derselbe wie der Folgende? Ottley kennt von ihm das Bl.:

Ein Satyr, auf eine Krücke gestützt, mit einem mit Büchern gefüllten Korb auf dem Rücken. Oben: »Tytiniller...«, unten 16 lateinische Verse. Joa. Aerts sc. 12. O. hält dies für ein Titelbl. zu einem in Holland gedruckten satyrischen Buche.

W. Schmidt.

Aerts. Jean François Aerts, Kupferstecher zu Antwerpen, geb. 6. April 1741, in die dortige St. Lukasgilde aufgenommen 1761. Von ihm:

1) Saint Sevère. Votivbl. für die Weberzunft von Antwerpen. 4.
2) Folge von 22 allegor. Vorstellungen zu Pomey's Pantheum Mythicum.

Drugulin.

Aerts. Gustave Aerts, Blumenmaler, geb. zu Antwerpen 1839. Bilder von ihm auf den Ausstellungen zu Antwerpen 1864 und Gent 1865. †. an der Cholera 24. Okt. 1866 zu Brüssel.

Alex. Pinchart.

Aertsen. Pieter Aertsen, Maler, wegen

[Monogramme]

seiner ungewöhnlichen Grösse »de lange Peer«, in Italien Pietro lungo genannt, der Sohn eines Strumpfwirkers gleichen Namens, geb. 1507 zu Amsterdam. Wenigstens hat man bis jetzt 1505 als sein Geburtsjahr angenommen. Doch scheint dies nach folgender Mittheilung von *Alex. Pinchart* unrichtig zu sein. Die königl. Bibliothek zu Brüssel besitzt eine einseitige silberne Denkmünze, welche ein Brustbild im Profil darstellt, mit der Legende: PETRUS. AERTS. AET. LV und mit dem Datum 1560, wahrscheinlich geschnitten von Jakob Jonghelinck. Die Nachforschungen nach der Person dieses Peter Aerts sind vergeblich gewesen; doch liegt die Annahme sehr nahe, dass derselbe kein Andrer sei als der unter dem Namen Pieter Aertsen bekannte Maler, der nach einigen Biographen 1507, nach Van Mander aber 1519 geb. wäre. Der Meister, der viele Jahre in Antwerpen lebte und 1552 dort Bürger wurde, ist in dem Register, das den letzteren Akt enthält, also bezeichnet: Pieter Aerts, Peterssone; mithin genau mit derselben Schreibart des Namens, welche jene Denkmünze zeigt. Diese aber gibt mit dem Bildniss des Malers zugleich sein Alter an und setzt so seine Geburt in das J. 1505. — Im Katalog des Amsterdamer Museums wird dagegen der Künstler Piert Arijaensz genannt, mit der Bemerkung, dass P. Scheltema in dem Verzeichnisse der Begräbnisse der »Alten Kirche« zu Amsterdam den Todestag des Meisters unter diesem Namen gefunden habe.

Schon früh zeigte A. grosse Neigung zur Kunst, und auf den dringenden Wunsch seiner Mutter zu Alart Claaszen, einem der besten damaligen Maler in Amsterdam, in die Lehre gethan, machte er bald grosse Fortschritte. Doch blieb er nicht lange bei Claaszen; er begab sich zur Fortsetzung seiner Studien in den südlichen Theil der Niederlande, insbesondere nach Antwerpen. Dort wurde er 1535 als Meister in die Lukasgilde aufgenommen; das Liggere führt ihn unter dem Namen »Langhe Peter, schilder« auf. Im J. 1552 erhielt er zu Antwerpen das Bürgerrecht.

Sein ungewöhnliches Talent, in Form und Farbe alle möglichen Gegenstände mit ungemeiner Wahrheit wiederzugeben, bewährte er schon in der Jugend durch allerlei Stillleben, die er der gewöhnlichen Realität des Tages entnahm, insbesondere durch Küchenstücke. Doch hat er dann auch eine grosse Anzahl von Altarbildern ausgeführt, in denen die genrehafte Auffassung der christlichen Stoffe, die schon in Lucas von Leyden hervorgetreten war, zu voller Ausbildung gelangte. Leider sind sämmtliche Altarbilder, welche er für die alte und neue Kirche in Amsterdam, sowie in Delft, Löwen, Diest und an anderen Orten ausführte, nach dem Zeugnisse des van Mander, im Bildersturm von 1566 zerstört worden. Von dem einen Bilde in Amsterdam berichtet auch Vasari: es sei ein Mittelbild mit Seitenflügeln gewesen, die Madonna mit Heiligen darstellend und habe 2000 Scudi gekostet; ein für die damalige Zeit sehr ansehnlicher Preis. Dem armen Künstler ging der Verlust seiner Gemälde

so nahe, dass er sich zu leidenschaftlichen Aeusserungen hinreissen liess, die ihn fast in Gefahr brachten. In der That ist nicht nur nach den günstigen Urtheilen des van Mander über jene beiden Werke in Amsterdam, sondern auch den wenigen noch erhaltenen Bildern zufolge jene Vernichtung zu beklagen. Letztere bekunden allerdings eine derbrealistische Anschauung, vereinigen aber, bei vielem Geschick für die Anordnung, grosse Lebendigkeit und tüchtige Zeichnung mit geistreicher Behandlung und einem trefflichen Impasto. Auch zeigen die grösseren Bilder ein warmes und kräftiges Kolorit; in den kleineren ist die Farbe kühler. Van Mander rühmt ferner die Geschicklichkeit des Künstlers in der perspektivischen Darstellung architektonischer Hintergründe, wovon indess die noch vorhandenen Werke kein Beispiel gewähren.

Nur wenige Galerien haben von seinen Bildern aufzuweisen. Eine kleine Kreuzigung im Museum von Antwerpen (No. 159), von reicher und geschickter Komposition, zeigt im Vorgrunde die trauernden heiligen Frauen und Jünger Jesu, im Hintergrunde Christus am Kreuz, umher Reiter, Kriegsknechte und Volk. Ausserdem befindet sich noch in Antwerpen in der Kapelle des von Johann Van der Biest gegründeten Hospitals ein Triptychon, dessen Mittelbild Christus am Kreuze darstellt, umgeben von der Jungfrau, dem Johannes und Maria Magdalena. Wie Léon de Burbure in einem Rechnungsverzeichnisse dieser Stiftung gefunden, war dem Künstler dieses Gemälde am 12. Okt. 1546 bestellt worden, und erhielt derselbe eine Anzahlung von 12 Pfund und 10 Escalinen im J. 1546—47 (die Rechnungen der folgenden Jahre sind nicht erhalten). Höchst charakteristisch aber für den Uebergang der historischen zur Genremalerei ist eine 1552 December 22. p. a. bezeichnete Kreuztragung im Museum von Berlin (No. 726). Hier kam es dem Künstler nicht mehr auf den heiligen Vorgang an, den er vielmehr als Episode im Mittelgrunde behandelt, sondern auf die ausführliche Darstellung einer Hinrichtung aus seiner Zeit, welche den ganzen Vorgrund einnimmt. Darauf richteten sich das ganze Interesse und Talent des Malers. Unter allerlei Volk sehen wir auch den von zwei Kriegsknechten gefassten Symon von Cyrene, dessen Frau und Kinder sich bemühen, ihn zurückzuhalten. Darüber aber wird die Milch umgestossen, ein Hund macht sich über die Butter her, womit die Familie einen kleinen Handel treibt. Ein dritter Kriegsknecht benutzt den Moment, da Christus, von Anderen seiner Genossen unbarmherzig geschlagen, zusammensinkt, um einen Schnaps zu nehmen. Mehr auf der rechten Seite werden auf Armesünderkarren die beiden Schächer von einem Franciskaner und einem Dominikaner begleitet; denn diese beiden Orden hatten in jener Zeit den geistlichen Trost der Verbrecher übernommen. Hinter den Schächern eine Schaar von Reitern und eine grosse von Jerusalem kommende Menschenmenge. Auch Golgatha, in durchaus landschaftlicher Auffassung, ist (im Hintergrunde) als eine Richtstätte aus der Zeit des Künstlers behandelt, auf welcher ein stattlicher Galgen und mehrere Räder mit den Ueberresten der Verbrecher sichtbar sind.

In seinen Genrebildern schliesst sich Aertsen der Auffassung des Quentin Massys an. Der Art ist eine junge Frau, welche einen kleinen an ihrem Kopf sich festhaltenden Knaben auf der rechten Schulter trägt, mit noch anderen Figuren in dem landschaftlichen Hintergrunde, im Berliner Museum (No. 719); wie es scheint, das Fragment eines grösseren Bildes. Der Kopf der Frau ist von schönen Zügen und warmer Farbe, das Ganze meisterlich gemalt. Ein Bild mit Landleuten, welche Geflügel, Butter und Eier auf den Marktplatz im Hintergrunde bringen, in der Sammlung des Belvedere in Wien, zeichnet sich durch grosse Wahrheit und kühle, harmonische Haltung aus. Von ähnlichen Verdiensten ist ein Bild in der königl. Galerie zu Kassel mit Früchten und Gemüse, auf welchem eine Frau eine Ente emporhält. Auch die Galerie zu Pommersfelden besitzt ein sehr tüchtiges Bild von Aertsen, eine Fischhändlerin darstellend, mit dem ersten Zeichen (in Gestalt eines Dreizacks) zwischen der Jahrszahl 1568; eine lebensgrosse Halbfigur auf Leinwand. Ein sehr merkwürdiges Bild, datirt 1557, ist ferner im Museum zu Amsterdam: Der Eiertanz. Ein junger Mann tanzt auf dem mit Estrich gepflasterten Boden, darauf mit weisser Kreide ein Kreis gezogen ist; dabei heitere Zuschauer beiderlei Geschlechts. Möbel und Geräthe, kurz alles Beiwerk ist vortrefflich gemalt. Im Museum Boymans zu Rotterdam findet sich eine Handzeichnung, die ihm wol mit Recht zugeschrieben wird; es ist ein Küchenstück mit 6 Figuren und vielerlei Geräthe. Im Museum zu Kopenhagen endlich ein Küchenstück auf Holz, bezeichnet Æ 1572, aus der letzten Zeit des Künstlers. Noch befinden sich in der alten Kirche von Amsterdam nach seinen Entwürfen ausgeführte Glasbilder.

Pieter Aertsen war ein Mann von plumpem und bäurischem Aussehen, das in nichts den trefflichen Künstler anzeigte. Er hatte sich im J. 1552 mit der Tante seines Schülers, Joachim Beuckelaer, zu Antwerpen verheirathet, aus welcher Ehe drei Söhne stammten, die ebenfalls Maler wurden. P. Aertsen bediente sich abwechselnd der beigesetzten Zeichen.

Wann der Meister in seine Vaterstadt zurückgekehrt ist, lässt sich nicht bestimmen; doch ist er daselbst im Sept. 1573 gest.; im Katalog des Amsterdamer Museums ist als sein Begräbnisstag, den P. Scheltema aufgefunden, der 21. Sept. 1573 angegeben. In der alten Pfarrkirche zu

Amsterdam trägt der ihm mit seinen Söhnen gemeinschaftliche Grabstein die Inschrift:

Den konstigen schilder Lange Pier
Met bey zyn zoonen leggen hier.

Sein Bildniss:

1) —— halbe Figur, gest. von H. Hondius für seine Porträtsammlung. Petrus Petri Longus Amstelr. Pictor. 4.

2) —— gest. von J. Ladmiral in: K. van Mander, Het leven der Schilders etc. Amsterdam 1764. 8. Tafel U. No. 3.

Nach ihm gestochen:

1—5) Folge von 5 Küchenstücken mit biblischen Scenen im Hintergrunde. Langepier pinxit. J. Matham sculp. et excud. gr. qu. Fol. B. 164—168.

1) Die Köchin, welche Fische siedet.
2) Die Köchin beim Geflügel.
3) Der Kraut- u. Gemüsemarkt mit dem Kalbe.
4) Fruchtmarkt mit dem Bauer, welcher einen Hahn hält. 1603.
5) Frau in der Küche bei einem Manne sitzend, welcher den Spiess dreht.

6) Der sitzende Bauer am Kamin, mit Zubereitung des Essens beschäftigt; im Hintergrunde links die Köchin. H. Bary sc. qu. Fol.

s. K. van Mander, Het Leven der Schilders etc. 1618. Fol. 162 b. — Descamps, La vie des peintres flamands etc. I. 108. — Rathgeber, Annalen etc. II. 269. — Vasari, ed. Lemonnier, XIII. 153.

Mit Benutzung handschriftlicher Notizen von *G. F. Waagen*, *O. Mündler und T. van Westrheene.*

J. Meyer.

Aertsen. Pieter de jonge, Aert, Dirk Aertsen, die Söhne, und Geert Aertsen, der Enkel des Pieter Aertsen, s. Pietersz.

Aertsens. Hendrik Aertsens s. Hendrik Arts.

Aertssens. Egide Emile Aertssens, Bildhauer, Sohn des François A. und der Marie Thérèse Van Beneden, geb. zu Etterbeck bei Brüssel den 30. März 1833. Er machte seine Studien an der Akademie daselbst und wurde dann Schüler von Guillaume Geefs und P. Puyenbroeck. 1852 ging er nach Paris und trat dort in das Atelier des belgischen Künstlers B. Frison ein. 1857 schickte er dann auf die Brüsseler Ausstellung sein erstes Werk (in Gips), ein junges Mädchen mit der Bezeichnung: Frühlingsblume. 1860 kehrte er nach Belgien zurück. Von ihm sind die Skulpturen an der neuen Hl. Kreuzkirche zu Ixelles bei Brüssel: das Tympanon der Eingangsthüre (mit einem segnenden Engel) und die Verkündigung, grosse Gruppe in einer Nische über dem Altar der Jungfrau; ferner in der Kirche des Dames de Berlaymont zu Brüssel ein grosses Basrelief in Stein in einem Giebel von mehr als 15 Meter Breite, die unbefleckte Empfängniss. A. hat auch zur Ausstattung der Façade des Stadthauses von Brüssel mitgewirkt; von seiner Hand sind die steinernen Bildwerke des Karloman, Sohnes des Karl Martell, des Arnold von Kärnthen, natürlichen Sohnes des Kaisers Ludwig II., und seiner Gemahlin Itta (am rechten Flügel). Er hat auch Bildnissbüsten gefertigt und vollendet gegenwärtig ein grosses marmornes Denkmal für die Familie Van de Wiele, mit Basreliefs und Statuetten, das auf dem Friedhofe von Courtrai aufgestellt werden soll.

Alex. Pinchart.

Aertsz. Rykaert Aertsz, genannt Ryckmetter-Stelten (mit der Stelze), Maler, geb. zu Wyk aan Zee in Nordholland 1482, Sohn eines Fischers, wurde in seiner Jugend nach Haarlem gebracht, um von einer Brandwunde am Bein geheilt zu werden. Die Behandlung machte eine Amputation des Beines nothwendig; er musste sich daher eines hölzernen Beines bedienen, woher sein Name. Während seiner unfreiwilligen Musse oft am Feuer sitzend, begann er Lust zur Malerei zu spüren. Da er auf den Herd und die weisse Schornsteinmauer zeichnete, frug man ihn, ob er das Malen lernen wolle. Auf sein Begehren brachte man ihn zu dem Haarlemer Meister Jan Mostart, wo er grossen Fleiss bewies. Er schilderte auf den Flügeln des Altars der Sackträgergilde (in Haarlem), dessen Innenseite schon früher von dem Lehrer Mostart's, Meister Jacob, gemalt worden, Scenen aus dem Leben des Erzvaters Joseph. Viele seiner Werke kamen nach Friesland, nicht wenige gingen auch zu Grunde, so dass van Mander keine weiter nachweisen konnte. Später liess er sich in Antwerpen nieder, wo er 1520 in die Schilderkammer »de Violiere bloem« unter der Devise: »Wt jonsten versaemt« aufgenommen wurde. Hier malte er seiner Ruhe halber bloss das Nackte in die Werke seiner Kunstgenossen für gewöhnlichen Lohn. Als ihn in hohem Alter das Gesicht verliess, strich er die Farbe so dick auf die Leinwand, dass sie öfter abgeschabt werden musste. Es machte ihm Gram, dass er keinen Zuspruch mehr hatte. Keines seiner Kinder bestimmte er zur Kunst. Karel van Mander versichert, dass er ein guter Meister geworden sei. † gegen Mai 1577 in hohem Alter u. beinahe erblindet. Fr. Floris, sein Freund, hat den Meister als hl. Lukas, die Maria malend, abgebildet, und hinter ihm sich selber als Farbenreiber mit aufgeschürzten Aermeln (das Bild im Museum zu Antwerpen, No. 163).

Durch ein sonderbares Missverständniss hat man den holländischen Maler zu einem zweiten Maturino u. Polidoro da Caravaggio machen wollen u. behauptet, dass er hauptsächlich die Friese der Häuser bemalt habe. Dieser Irrthum schreibt sich daher, dass Descamps die Angabe van Mander's: »Veel van Ryckens wercken zyn geweest in Vrieslandt« in »La plus grande partie de ses ouvrages etoient en frise« verkehrte. Irgendwie beglaubigte Werke von ihm hat man nicht aufgefunden, darum ist auch das ihm zugeschriebene Bild der Weyer'schen Sammlung zu Köln mit der Anbetung der Könige ganz willkürlich auf seinen Namen getauft. Uebrigens

mögen die Fleischtheile in noch erhaltenen Bildern gleichzeitiger Künstler von Antwerpen hie und da von ihm gemalt sein.

Sein Bildniss rad. von J. Ladmiral in: K. van Mander, Het leven der Schilders etc. Amsterdam 1764. 8.

s. K. van Mander, Het Leven der Schilders etc. 1618. Fol. 166a. — Descamps, La vie des peintres flamands etc. I. 35.

T. van Westrheene u. W. Schmidt.

Aerttinger. Karl August Aerttinger, Schlachtenmaler, geb. zu München 17. April 1803, Sohn eines Militärbeamten. Er besuchte zuerst die Kunstschule in Augsburg unter Klemens Zimmermann, bildete sich dann von seinem 20. bis 25. Jahre in der Münchener Akademie und weiterhin durch einen zweijährigen Aufenthalt (1830—31) in Paris aus. Er hatte anfangs als Porträtmaler einen gewissen Ruf, malte aber später fast ausschliesslich militärische Vorgänge und Paradestücke. 1846 begab er sich auf längere Zeit nach Wien, wo er unter Anderem die österreichische Kaiserfamilie zu Pferde (1848) und den Erzherzog Karl sammt allen österreichischen Generalen aus dem J. 1809 in grossen Bildern darstellte. Nach dem J. 1848 kam er mit einem Empfehlungsbriefe des Feldmarschalls von Welden nach Ungarn und schloss sich bei Komorn der russischen Armee an. Mit dieser ging er nach dem Feldzuge nach Polen, wo er fünf Jahre beim Fürsten Paskiewitsch als dessen Maler blieb und grosse Aufträge für ihn ausführte. So entstanden mehrere Bilder aus dem persisch-russischen Feldzuge des Fürsten Einnahme von Eriwan, Einzug des Fürsten in Tebris), dann der Empfang der ungarischen Magnaten-Deputation, welche dem Fürsten das Diplom des Ehrenbürgerrechts für die Stadt Pest überreicht, und Revue der russischen Armee in Powonsk bei Warschau. 1854 kehrte A. nach Deutschland zurück; seitdem malt er namentlich Genrebilder und Landschaften. Bei geschickter Behandlung ist seine Darstellung lebendig und charakteristisch.

Nach ihm photographirt von J. Albert:

1) Polnische Hochzeit.
2) Besuch des Königs Franz II. von Neapel und seiner Gemahlin Maria in den Batterien von Gaeta.

J. A. Kuhn.

Aesinas. Andreas Aesinas oder Aesinus, auch Andrea di Jesi genannt, italienischer Maler des 16. Jahrh., von der Kunstgeschichte bisher kaum beachtet. Ueber das einzige von ihm erhaltene und bekannte Bild haben Angelucci und früher schon Marchese Ricci berichtet. A. malte im J. 1525 für die Kapelle Casini in der Kirche del Rosario zu San Marcello (in der Provinz Ancona) eine thronende Jungfrau zwischen den hh. Antonius und Fransiscus. Das Bild erinnert in der Reinheit der Linien u. der Anmuth der Bewegungen an Innocenzo Francucci u. gibt, nach Ricci, diesem Meister nichts nach. In der Predella die Bezeichnung: ANDREAS AESINUS PINX. MDXXV. Das Gemälde scheint später in das Kastell von Ankona gebracht zu sein.

s. Ricci, Memorie storiche delle arti etc. della Marca di Ancona. 1834. II. 128. 129. 135. — Lettera di Ang. Angelucci inttorno ad una tela di Andrea di Jesi. Ancona 1856. gr. 8.

*

Aeschines. Aeschines, ein nur dem Namen nach aus Diogenes Laertius II, 64 bekannter Bildhauer.

H. Brunn.

Aesopos. Aesopos wird als Bildhauer eines Porträts in einer bekannten Inschrift von Sigeum genannt, die älter als das J. 500 v. Chr. zu sein scheint.

s. Corpus inscr. gr. n. 8. — Kirchhoff, Studien zur Gesch. d. griech. Alphabets, 2. Aufl. p. 18 ff.

H. Brunn.

Aesslinger. Hans Aesslinger (auch Asslinger u. Esslinger genannt), einer der bedeutendsten Bildhauer Münchens um die Mitte des 16. Jahrh. Trotz der sorgfältigsten Nachforschungen in den Rathsprotokollen und Steuerbüchern Münchens ist uns von seinem Leben nichts bekannt geworden. Wahrscheinlich war er ein Nachkomme oder Verwandter des weiter erwähnten Ulrich Aesslinger. Nur die eine Notiz haben wir in Fickler's Beschreibung der Kunstkammer der bayerischen Herzoge (Cod. bav. 2133 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek) gefunden, dass er als einer der besten »Contrafeiter« galt. Ausserdem findet sich noch (handschriftlich nach *Nagler*) die Nachricht, dass der Erzbischof Michael von Salzburg Albrecht V., Herzog von Bayern (in dessen Diensten demnach A. stand), ersuchte, ihm den A. zu schicken, damit derselbe des Bischof's Grabmal für den Dom fertige; nach Vollendung des Werkes, 1588, dankt dann der Bischof dem Herzog. A. soll noch 1571 als Lehrmeister des Aernhofer vorkommen.

HA.

Ein beglaubigtes Werk von seiner Hand bekundet einen ausgezeichneten Künstler, sowol in der Auffassung als bezüglich der Technik. Das bayrische Nationalmuseum besitzt von ihm ein ächtes mit seinem Monogramm und der Jahreszahl 1550 bezeichnetes Relief in Solenhofer Stein, 1′ 6″ breit und 1′ hoch (früher in der Kunstkammer des Herzogs Albrecht V.), das zu den besten Arbeiten der deutschen Skulptur des 16. Jahrh. gehört. Es ist eine treue Nachbildung des bekannten Stiches »das Urtheil des Paris« von Marc Anton (Raimondi), den dieser, wie Vasari berichtet, kurz nach seiner Ankunft in Rom nach einer Zeichnung Rafael's ausführte, deren Idee einem antiken Basrelief entnommen sein soll. Die feine Behandlung dieses Gegenstandes in Stein lässt auf einen sehr begabten Künstler schliessen, der jedenfalls seine Studien in Italien gemacht hat. Nicht bloss ist die treueste,

bis in's Kleinste gehende Nachbildung des Stiches bewundernswerth, sondern mehr noch die Vollendung der Formen, welche in der Beherrschung des spröden Stoff's den Meister bekundet. Die Säume der Gewandungen, die Haare, die Flügel der Genien, die Federn des Pfau's und des Adlers u. s. f. sind mit Gold gehöht; ebenso scheint der Grund des Thierkreises mit dem Sonnengotte diese Unterlage gehabt zu haben. Am äussersten linken Ende des Reliefs findet sich dieselbe Inschrift, wie auf dem Stiche; doch stehen nach rechts statt der zweiten auf diesem befindlichen Inschrift (Raph. Urbi. me inven.) hier die Zeichen: A. H. I. B. 1550 (d. h. Albrecht Herzog in Bayern).

Wie die meisten Bildhauer seiner Zeit war H. Aesslinger auch Medailleur, wie sich mir aus ganz neuerdings angestellten Forschungen ergeben hat. Im bayerischen Nationalmuseum findet sich eine silberne und vergoldete Medaille des Herzogs Albrecht V. in Bayern (im Mai 1862 von H. Geuder in Nürnberg erworben). Schon die Technik, sowie das sehr lebensvolle Gesicht des Herzogs und die treffliche Modellirung lassen auf unseren Meister schliessen. Allein dass die Denkmünze sicher von diesem herrührt, bekundet das mit dem obigen ganz übereinstimmende Monogramm am Rande des Brustbildes: 15 HA 54. Die Inschrift auf dem Avers lautet: ALBERTUS COM. PAL: RHE. UTRI: BAVA. DUX; der Revers zeigt das bayerische Wappen, um dasselbe ist das goldene Vliess geschlungen, über dem Wappenschilde auf dem geschlossenen Helme der bayerische Löwe als Helmzier. Umschrift: SI. DEUS. NOBISCV. M. QUIS. CONTRA. NOS. — Bolzenthal gedenkt in seinen Skizzen etc. des Meisters nicht.

Nicht sowol dem Hans Aesslinger selber als einem seiner Schüler dürfte das ebenfalls im Nationalmuseum befindliche (3′ 1″ breite und 2′ hohe) Relief in Solenhofer Stein, welches die Disputa Rafael's darstellt, zugeschrieben werden. Es kommt jenem ersten Relief weder in der stilvollen Einfachheit der Darstellung noch in der feinen Durchbildung der Formen gleich. — Bezeichnend sind beide Werke für die Blüte der Kunst unter Albrecht V. in München.

J. A. Kuhn.

Aesslinger. Ulrich Aesslinger oder Aestlinger, Münchener Maler in den ersten Decennien des 16. Jahrh. Vielleicht der Sohn eines älteren Malers Ulrich Aesslinger, der nach einem Ladzettel von 1500 an der Spitze der Altmeister der Lukas-zunft stand, und vielleicht der Bruder des Hans Aesslinger. Er malte für den herzoglichen Hof Wappen und Bildnisse in Oel. Das Monogramm besteht wohl aus V A E; es findet sich unter dem bayerischen Wappen auf dem Titel des Werkes:

Die new erclerūg der lands freyhait des loblichen Haus vnd Furstenthums obern vnd Nidern bairn. München 1516. Fol.

s. Nagler, Monogrammisten II. Nr. 611.

J. Meyer.

Aethelwold. Aethelwold, Abt des Klosters New Minster oder Hyde-Abtei zu Winchester um 950, legte nicht nur einen erstaunlichen Eifer in der Gründung von Klöstern an den Tag, sondern beschäftigte sich auch persönlich mit Metallarbeiten. Er goss zwei Glocken, verfertigte ein mit Schellen besetztes Rad, wie sie in den Kirchen gebräuchlich waren, und eine silberne Tafel von dem Werthe von 300 Pfund, zu der König Eadgar beisteuerte, und deren künstliche Form noch den Werth des Materials übertraf.

s. Archaeologia XXIV, 22. — Springer, Artif. med. aevi. p. 25.

Fr. W. Unger.

Aethericus. Aethericus war im 10. oder Anfang des 11. Jahrh. Maler und Mönch im Kloster New Minster oder Hyde-Abtei zu Winchester und muss sich einigermassen hervorgethan oder um das Kloster verdient gemacht haben, da der im Art. Aelsinus erwähnte Kalender im Mai, XIII kal. seinen Todestag verzeichnet.

s. John Gage in der Archaeologia XXIV, 41.

Fr. W. Unger.

Aetherius. Aetherius, Architekt unter Kaiser Anastasius (um 500 n. Chr.), für den er in dessen Palast einen wegen seines Glanzes hochgepriesenen Saalbau, Χαλκῆ genannt, ausführte: Brunck Analecta III, p. 135. n. 15; Cedrenum I, 563 ed. Bonn. Da jedoch anderwärts die Chalke als ein älterer Bau erwähnt wird, so vermuthet Jakobs (Anthol. XI. 260), dass das Epigramm sich vielmehr auf das grosse Triklinium ἐν Βλαχέρναις beziehe, welches von Suidas (v. Ἀναστάσιος) als ein Bau aus der Zeit des Anastasius angeführt wird.

s. Voelkel Archäol. Nachlass herausg. von O. Müller. p. 102.

H. Brunn.

Aëtion. Aëtion, ionisch Eëtion, nicht Echion, wie er in einem Theile unserer Nachrichten auf Grund schlechter Handschriften genannt wurde, kommt als Bildhauer nur einmal in einer flüchtigen Erwähnung bei Plinius (34, 50) vor; als Maler dagegen wird er von Cicero (Brut. 18; Parad. 5, 2), Plinius (35, 50) und Lucian (de merc. cond. 42; imagg. 7) in einer Reihe mit den Meistern der vollendetsten Kunst, einem Apelles, Protogenes u. a. genannt. Seine Zeit wird noch sicherer als durch eine Angabe des Plinius, der ihn in die 107. Olympiade (c. 350) setzt, dadurch bestimmt, dass er die 328 v. Chr. vollzogene Vermählung des Alexander mit der Rhoxane malte. Plinius führt als seine Werke an einen Bacchus, so wie Bilder der Tragödie und Komödie, wahrscheinlich Seitenstücke. Ausserdem nennt er »Semiramis aus einer Magd zu königlicher Würde emporsteigend; eine Alte, Fackeln vortragend und eine durch sittsame

Schaam ausgezeichnete Neuvermählte«. Wenn nun auch die letzten Worte eine Beziehung auf Rhoxane zuzulassen scheinen, so ist es doch wahrscheinlicher, dass Plinius nur ein einziges Bild im Auge hatte: eine Hochzeit des Ninos und der Semiramis, bei welcher die Alte als Brautmutter (pronuba) figurirte. Wir gewinnen dadurch ein vortreffliches Seitenstück zu der Hochzeit der Rhoxane, welche Lucian in der Schrift Aëtion so genau beschreibt, dass zwei berühmte Künstler der neueren Zeit den Versuch machen konnten, danach denselben Gegenstand auszuführen: Rafael in einer Zeichnung, welche die Sammlung des Louvre besitzt und darnach in seiner Schule das Freskobild im Casino der Villa Borghese ausgeführt wurde, Sodoma in dem grossen Wandgemälde der Farnesina. Zur Vergleichung mit ihren Werken mag die ganze Beschreibung folgen: »Die Scene bildet ein prächtiges Brautgemach mit dem bräutlichen Lager, auf dem Rhoxane sitzt, eine herrliche Jungfrau. Sie blickt zur Erde aus Schaam vor Alexander, der vor ihr steht. (An einer anderen Stelle: imagg. 7, preist Lucian die Schönheit ihrer Lippen). Einige Eroten sind lächelnd dabei beschäftigt: der eine steht hinter ihr, hebt den Schleier von ihrem Haupte und zeigt sie dem Bräutigam; ein anderer zieht ihr dienstfertig die Sandalen vom Fusse, damit sie sich nun niederlege; wieder einer hat den Alexander beim Mantel ergriffen, ebenfalls ein Eros, und zieht ihn mit vollen Kräften zur Rhoxane hin. Der König selbst aber reicht dem Mädchen einen Kranz. Als Begleiter und Brautführer ist auch Hephaestion mit brennender Fackel gegenwärtig und stützt sich auf einen Jüngling in schönster Jugendblüthe: Hymenaeus meine ich, denn der Name ist nicht beigeschrieben. Auf der anderen Seite des Bildes scherzen andere Eroten mit den Waffen Alexanders: zwei tragen seinen Speer wie Lastträger, die von dem Gewicht eines Balkens schwer belastet sind; zwei andere ziehen einen dritten auf dem Schild gelagerten wie einen König, indem sie den Schild bei den Henkeln gefasst haben. Einer endlich ist in den umgestürzt daliegenden Panzer gekrochen, als läge er im Hinterhalt, um die anderen zu erschrecken, wenn sie beim Ziehen an ihm vorbeikommen«. Nach dieser Schilderung muss das Bild von grossem Reiz gewesen sein; auch hatte es bei einer Ausstellung in Olympia bedeutenden Erfolg und einer der Hellanodiken wurde dadurch veranlasst, dem Künstler seine Tochter zur Gattin zu geben. Leider erfahren wir nichts Näheres über das besondere technische und künstlerische Verdienst des Meisters. Nur hinsichtlich der Auffassung liefert uns das Bild durch die Einführung der Eroten und des Hymenaeus eines der frühesten Beispiele für die Vermischung mythologischer Gestalten mit Figuren der Wirklichkeit zu poetisch-allegorischen Zwecken, sowie für die halb tändelnde Behandlung der Eroten; also für eine Auffassung, wie sie besonders in der römischen Zeit zur ausgedehntesten Geltung gelangte.

H. Brunn.

Aëtion. Steinschneider? Sein Name fand sich zuerst auf einem Sard vor einem bärtigen Kopfe mit phrygischer Mütze. Doch lässt sich bis jetzt nicht bestimmt nachweisen, ob er den Steinschneider oder den Besitzer bezeichnet. Andere später bekannt gewordene Arbeiten mit seinem Namen sind theils noch nicht hinreichend untersucht, theils anerkannt worden.

Abbildungen des ersten Kopfes bei: Stosch, Gemm. ant. 3. — Bracci, Mem. degli incisori I. 4. — Abdrücke bei Winckelmann, Cab. de Stosch III. 191. — Lippert II. 117. — Raspe 9106.

s. Brunn, Gesch. d. gr. Künstler. II. 537.

H. Brunn.

Afanassi. Afanassi, Moskauer Metropolit im 16. Jahrh., Beichtvater des Zaren Joann des Schrecklichen, malte viele Heiligenbilder. Im J. 1566 restaurirte er ein berühmtes »wunderthätiges« Bild der »Wladimir'schen Muttergottes«.

s. **Равинскій**, Ист. русск. школъ иконоп., въ зап. Имп. арх. общ. (Rawinski, Gesch. der russ. Schulen der Heiligenmalerei, in den Mem. der Kais. Archäol. Gesellsch.) 1856. VIII. 7, 131. — **Снегиревъ**, О значеніи отечеств. иконоп. (Snegirew, Ueber die Bedeutung der vaterl. Heiligenmalerei.) Ebend. 1849. I. 203. — **Снегиревъ**, Памятн. Моск. древн. (Snegirew, Denkmäler des Mosk. Alterth.) Moskau, 1842—1845. p. XXXVI.

Ed. Dobbert.

Afanassjew. Mehrere russ. Heiligenmaler dieses Namens:

Wassili Afanassjew betheiligte sich 1668 an den Malereien im Ssawinski-Kloster.

Dmitri Afanassjew, wurde 1660 aus Jarosslaw, seinem Wohnorte, nach Moskau gesandt, um an den Arbeiten in der Kathedrale des Erzengels Michael Theil zu nehmen.

Luka Afanassjew, 1659 aus dem Troïzko-Ssergiew'schen Kloster nach Moskau geschickt, wo er sich noch 1670 aufhielt.

Peter Afanassjew, Heiligenbildmaler in Nishni-Nowgorod, malte 1669 Heiligenbilder für den Patriarchen Makarius von Antiochien.

Fedka Afanassjew, ebenfalls ein Nishni-Nowgorod'scher Maler, arbeitete im Jahre 1660 an den Gemälden für die Kirche des Erzengels in Moskau.

s. **Равинскій**, Ист. русск. школъ иконоп., въ зап. Имп. археол общ (Rawinski, Gesch. der russ. Schulen der Heiligenmalerei in den Memoiren der Kais. Archäol. Ges.) 1856. VIII. 131.

Ed. Dobbert.

Afanassjew. Zwei russische Kupferstecher dieses Namens:

Afanassi Afanassjewitsch Afanassjew, geb. 1758, 1764 bis 1779 in der St. Petersburger Akademie der Künste gebildet, lebte später in Moskau. Von ihm:

1) Kopie nach einem Kupferstich Tarassewitsch's: Bildniss der Zarewna Sophia Alexejewna (Schwester Peters des Grossen). Sein bestes Werk.
2) Ein russischer Kaiser, umgeben von 7 kleinen allegorischen Scenen. A. Afanasief sculp.
3) Die Bildnisse in Beketow's Werke: »Berühmte Vaterlandsgenossen« (знаменитые соотечественники).

s. Энцикл. слов. (Encyklopäd. Wörterbuch). V. 744. — Fiorillo, kleine Schriften. p. 88.

Konstantin Jakowlewitsch Afanassjew, geb. in St. Petersburg 1793 (1794?) † 1857. Von 1803 bis 1818 Schüler der Akademie der Künste lernte er als Stecher zuerst unter Klauber's, dann unter Utkin's Leitung. Er hielt sich dann eine Zeit lang in dem Lustschlosse Pawlowsk auf und zeichnete mehrere Landschaften nach der Natur für das Album der Kaiserin Mutter Maria Feodorowna. Mit seiner Uebersiedelung nach Petersburg begann für ihn eine Zeit angestrengter Arbeit, die bis zu seinem Tode währte. Er war der erste russische Künstler, der auf Stahl stach. 1839 ward er für einen Stahlstich nach Karl Brüllow's Zeichnung zu einem Denkmal Karamsin's zum Mitglied der Akademie der Künste ernannt. Die 446 Platten, die man von ihm kennt, sind von sehr verschiedenem Werthe; doch zeichnen sich im Ganzen seine Arbeiten durch Reinheit des Stichs aus. Die bekanntesten seiner Stiche sind:

1) Der Dichter Barkow.
2) Karamsin, für Hauenschild's Uebersetzung von dessen Geschichte des Russischen Reichs.
3) Plawilschtschikow, Buchhändler.
4) Nareshny, Romandichter.
5) Graf Araktschejew.
6) Kaiser Alexander I.
7) Mersljakow.
8) Wostokow.
9) F. N. Glinka.
10) Jertow.
11) Fürst Engalytschew.
12) Ssossnizki, Schauspieler.
13) Kaiserin Elisabeth Alexejewna.
14) Ssemenow der Aeltere.
15) Kulibin, Mechaniker.
16) J. J. Koslow.
17) Elisabeth Kulmann, Dichterin (Stahlstich).
18) J. P. Martos.
19) Koehler, Akademiker.
20) N. J. Utkin, Kupferstecher. Nach Trappinin. gr. Fol.
21) Der Thronfolger, jetzt Kaiser, Alexander Nikolajewitsch, Stahlstich für den St. Petersburger Kalender.
22) Die Königin-Grossfürstin Anna Pawlowna, Stahlstich für den St. Petersburger Kalender.
23) Kaiser Nikolai I, Stahlstich nach Krüger.
24) Fürst W. W. Dolgorukow.
25) Fürst J. F. Dolgorukow.
26) Graf W. D. Olssufjew.
27) J. P. Kusnezow.
28) Der h. Hieronymus. Nach Jegorow.
29) Denkmal Karamsin's. Nach einer Zeichnung K. Brüllow's.
30) 77 Platten Umrisse in Kupferstich zum Alten Testamente, nach Zeichnungen von Agin, herausg. von Prjanischnikow und Ssaposhnikow.
31) 24 Tafeln Umrisse für das Werk: »Antiquités du Bosphore Cimmerien conservées au Musée de l'Ermitage Impérial«, nach Zeichnungen von Picard.
32) Die 4 Evangelisten zu einer Ausgabe des Neuen Testaments, Stahlstich nach Ssolnzew.

s. Deutscher St. Petersb. Kalender 1859. p. 282. — Энцикл. Слов. (Encyklop. Wörterb.) V. 745. — Deutsche St. Petersb. Zeitung 1839, 14/26 April.

Ed. Dobbert.

Afesa. Pietro Afesa, Maler, aus der Provinz Basilicata, arbeitete um 1650. Er war aus Liebe zur Kunst als Diener bei einem Maler in der Lombardei eingetreten, machte es bald besser als dieser, st. aber doch in Armuth. In der Kirche der Konventualen von Marsico Nuovo zu Neapel befindet sich von ihm eine Mariä Himmelfahrt, welche (nach Dominici) von Kennern geschätzt wird. In der Stadt Sala war die nun verfallene Kirche Sta. Sofia von ihm in Fresko ausgemalt, ebenso die Kapelle S. Prisco ausserhalb derselben Stadt. Dominici rühmt die Frische und Anmuth der Farbe, wozu der äusserliche Reiz schillernder Gewandstoffe mitgewirkt zu haben scheint.

s. B. de Dominici, Vite dei pittori etc. napoletani. Nap. 1840—46. II. 398.

J. Meyer.

Affeita. Isid. Affeita, Zeichner um 1657, scheint sich in Polen und Deutschland aufgehalten zu haben, vielleicht ein Portugiese oder Spanier. Nach ihm:

Belägerung Cracau, von den Polen und Oestreichischen vorgenommen und im Augusto 1657 vollführt worden. Fliegendes Blatt mit den Akkordspunkten in Typendruck. Frankfurt bei C. Merian. gr. Fol.

W. Schmidt.

Affonso. George Affonso, Portugiese, Maler des Königs Emmanuel. Nach einer Urkunde in den königl. Archiven wurde Affonso 1508 zum Hofmaler und zum Schätzer der Gemälde ernannt. Er lebte noch 1540.

s. Raczynski, Les arts en Portugal. Paris 1846. p. 222.

Lefort.

Affonso. Affonso oder Lourent Alphonse, in Lissabon, Bildhauer, war nach Raczynski (Dict. p. 6) beim Karmeliter-Kloster angestellt. Dieser nennt ihn einen der besten seiner Zeit, ohne die Zeit anzugeben.

Fr. W. Unger.

Afinger. Bernhard Afinger, Bildhauer, geb. zu Nürnberg 6. Mai 1813. Als der Sohn eines armen Webermeisters wuchs er in seiner Heimat in engen Verhältnissen auf und musste

sich, unerachtet der künstlerische Trieb früh in ihm erwachte, zum Handwerk bequemen. Zuerst vier Jahre Lehrling bei einem Klempner, dann als Geselle sieben Jahre auf der Wanderung, war er in der bescheidenen Laufbahn des Handwerkers zum Mann geworden; doch hatte er seine Mussestunden immer zum Zeichnen, Metalltreiben und Schnitzen benutzt und sich so ohne Anleitung eine gewisse künstlerische Uebung erworben. Das ermöglichte ihm nach seiner Rückkehr (1838) den Eintritt in eine Nürnberger Silberplattirfabrik, wo er mehr mit der Bildung der Gefässformen u. s. f. als mit handwerklicher Arbeit zu thun hatte. Auch konnte er nun die Kunstschule besuchen, da er sich den Direktor der Anstalt, den Kupferstecher Reindel, zum Gönner gewann und zugleich beim Magistrat Unterstützung fand. Was er hier zu Stande brachte, eine Reihe von Studien in Holz und Stein, die ihm eigentlich nur als Modelle für seine Thätigkeit in jener Fabrik dienen sollten, das waren schon die ersten Leistungen des werdenden Künstlers. Auch sollten sie für sein ferneres Leben entscheidend werden. Im J. 1840 kam, zum Dürerfeste geladen, Rauch nach Nürnberg. Rasch erkannte dort der Meister auf einer Ausstellung der Kunstschüler in den Arbeiten Afinger's ein bildungsfähiges Talent, und machte ihm den Vorschlag, in Berlin unter seiner Leitung zu arbeiten. Afinger sagte auf der Stelle zu.

Allein leicht sollte ihm die neue Laufbahn und zunächst die Ausbildung in der Rauch'schen Schule nicht werden. In Nürnberg hatten sich seine Anschauung wie sein Talent unter den Eindrücken der mittelalterlichen Plastik entwickelt. Nothwendig musste nun in Rauch's Werkstatt eine Umbildung mit ihm vorgehen. Ihre Grundlage war das Verständniss des Körpers und der Gewandung nach den Grundsätzen der Antike, und dieser Formenwelt stand unser Künstler beim Eintritt schlechterdings fremd gegenüber. Er hatte zu ringen mit seiner harten und unflüssigen Hand, seiner eingeschränkten Auffassung. Doch ging es rascher und besser mit ihm, als es zuerst den Anschein hatte. Dazu kam ihm die grosse Lehrfähigkeit von Rauch sehr zu Statten. Allmälig und in anstrengender Arbeit gelang es ihm, durch den Anschluss an die Kunstweise des Meisters, sich die Kenntniss der ächt plastischen Norm, zu der die Antike die menschliche Gestalt ausgebildet hat, zu erwerben. Die Kopie, welche er in dessen Atelier nach der Sarkophagstatue der Königin Louise ausführte, war die erste Frucht dieses Studiums; sie fand bald vielfache Verbreitung. Bald darauf erhielt er auf Rauch's Empfehlung einen Theil der Arbeit an der dekorativen Ausstattung des neuen Berliner Museums.

Als A. 1842 auf einige Zeit nach Nürnberg zurückkehrte, fand er dort Gelegenheit zu einer grösseren Arbeit. Er hatte einen kolossalen Christus, halbe Figur in Hochrelief, in Sandstein, zu bilden für die neue romanische Kirche in Dinkelsbühl (im Rundbogenfeld über der Thür). Die Gewandung ist hier der Antike entnommen und in ihrem Geiste behandelt; aber in der Figur selber ist noch die Gebundenheit der altdeutschen Plastik und die absichtliche Härte ihrer Formen. Auch später noch suchte er bisweilen seine neuen Studien mit der deutschen Auffassung der christlichen Gestalten zu verbinden, in Christusbildern und Heiligenfiguren. In der Statuette einer Jungfrau mit dem Kinde gelang ihm das insofern besser, als er sich hier nicht mehr an die frühere mittelalterliche Behandlungsweise, sondern an diejenige P. Vischer's anschloss, die selber in ihrer breiten und flüssigen Art einen tief verwandten Zug mit der Antike hat. Doch erhielt A.'s Talent seinen vollen Ausdruck erst in einem Werke profaner Art vom J. 1850. Es ist die Statuette der Schauspielerin Rachel, ausgeführt im Auftrag des Königs von Preussen (auf der Pfaueninsel bei Potsdam); sie sollte erst nur die Kopie einer französischen Statuette sein, aber unter den Händen wurde sie dem Künstler zu einer selbständigen Arbeit.

Noch entschiedener trat seine Fähigkeit, die Wahrheit des individuellen Lebens in schöner Form auszusprechen, in einigen Werken der nächsten Jahre hervor: in den Reliefbildnissen des Prinzen von Preussen und seiner Gemahlin, des Generals v. Wrangel (in Erz 1850) und in den viel verbreiteten Medaillonporträts von Rauch, Cornelius, Kaulbach und A. von Humboldt (1854—1856). In ihnen zeigt sich ein feines Verständniss des Physiognomischen, verbunden mit edler Auffassung und durchgebildeter Modellirung. Als sich der Künstler von Neuem dem Kreise der christlichen Heiligengestalten zuwendete, in einer Reihe von Sandsteinfiguren, die er im Auftrage der Herzogin von Sagan für die dortige Schlosskirche auszuführen hatte: da bewies er, dass er durch jene Arbeiten von seiner altdeutschen Manier bis auf wenige Härten frei geworden (von diesen Figuren sind besonders die hl. Dorothea und die hl. Katharina, die leidtragende Maria und das Bild des Gekreuzigten hervorzuheben). Doch überragt auch diese Arbeiten wieder eine Porträtbüste des Künstlers, diejenige der Herzogin von Sagan (1854 in Marmor ausgeführt, im Schlosse daselbst; eine Wiederholung im Schlosse zu Charlottenburg). Noch einmal, 1857, wurde ihm eine Aufgabe zu Theil, bei der er mehr als je mit der antiken Schönheit der Formen die Innigkeit religiösen Gefühls zu verschmelzen suchte. Im Auftrage des Grafen Pourtalès arbeitete er für dessen Familienbegräbniss in der Kirche des Gutes Laasow (in der Niederlausitz) die Figur eines knieenden Engels, der als Bote des Herrn gedacht den suchenden Marien am Grabe die Weisung gibt, dass Christus auferstanden sei. Annähernd ist hier wenigstens erreicht, was der modernen christlichen Plastik nie ganz gelungen ist: den Ausdruck religiösen

Sinnes mit klassischer Haltung und Durchbildung des Körpers zu verbinden. Doch fehlt auch hier die volle Unbefangenheit der Empfindung.

In den J. 1855 und 1856 erhielt der Künstler endlich Auftrag zu einem grösseren, monumentalen Werke: zu einem Denkmale für die Universität Greifswalde. An den Eckpfeilern des gothischen Monumentes hatte er die vier Fakultäten in vier bedeutenden Vertretern, sitzenden lebensgrossen Figuren, darzustellen: die Theologie veranschaulicht durch Johannes Bugenhagen, die Jurisprudenz durch Mevius, die Medizin durch Berndt und die Philosophie durch E. M. Arndt. Die Arbeit, wieder ansprechend durch die lebendige Individualisirung, ist hier indessen etwas flüchtig und die plastische Erscheinung der Figuren nicht bedeutend genug, um für die architektonische Masse des Denkmals das rechte Gegengewicht zu bilden. Noch ist hier seiner beiden Statuen der Wissenschaften zu gedenken, die er an der Königsberger Universität ausführte, einiger Reliefdarstellungen aus dem J. 1856 für den Brunnen auf dem Werder'schen Markte zu Berlin und vor allem des neuerdings vollendeten Kolossalstandbildes von Ernst Moritz Arndt in Erz zu Bonn. Darin verbindet sich mit dem Charakteristischen der Persönlichkeit doch auch der ideale Ausdruck ihrer Bedeutung.

Neben diesen grösseren Werken modellirte A. noch eine Anzahl von Bildnissbüsten, die sämmtlich jene Eigenschaften seines tüchtig gebildeten Talentes zeigen; dann eine Reihe von Statuetten, in leichter Ausführung, für eine Thonwaarenfabrik in Neuhaldensleben (insbesondere historische Figuren, wie Luther, Melanchthon u. s. f.), darunter Washington, namentlich für den Verkauf in Amerika bestimmt. Es ist das allerdings mehr Waare für den Handel, doch bekundete sich auch hierin die charakterisirende Kraft des Künstlers. Und so liegt überhaupt in der individuellen Durchbildung der Menschengestalt, insbesondere der Gesichtszüge, das Eigenthümliche seiner Begabung, während sie zu monumentalen Darstellungen von idealer Art nicht ausreicht.

a) Von ihm gestochen:

Sein eigenes Bildniss. Büste. Gez. u. rad. B. Afinger den 1/3. 1841. Berlin. 4.

b) Nach ihm gestochen:

Medaillonporträt. Nach dem Leben modellirt von Chr. Rauch. Rad. von Fr. Wagner jun. Hautreliefstich. In: Kunstblatt, herausgeg. von Fr. Eggers, 1855. gr. 4.

s. Kunstblatt, Stuttgart 1848. — Kunstblatt, herausgeg. von Fr. Eggers, 1851, 1857; insbes. noch 1855, p. 112, u. 1858, p. 181 f.

J. Meyer.

Afinger. Nikolaus Afinger, Kupferstecher, Bruder des Vorigen, geb. zu Nürnberg am 20. Dez. 1818, † am 10. Okt. 1852 von Verwandtenhand ermordet. Er hatte eigentlich die Weberei erlernt, musste aber, weil er auf der Wanderschaft einen lahmen Fuss bekam, davon abstehen und wandte sich der Kupferstecherkunst zu. Als Stecher lieferte er in der letzten Zeit besonders Bll. für Volkskalender und andere illustrirte Schriften. Sie sind ohne jede Bedeutung.

1) J. L. Schönlein, Arzt. 4.
I. Vor der Schr.

2) Borsig, Fabrikbesitzer in Berlin. Brustb. 4.

3) Robert Blum. 8.

4) Graf Waldek. 8.
I. Vor der Schr.

5) Madonna di Tempi in der Pinakothek von München. Nach Rafael. Oval. 8.

s. N. Nekrolog der Deutschen, XXX. No. 223.

W. Schmidt.

Afflitti. Nunzio Ferrajuoli degli Afflitti, s. Ferrajuoli.

Affry. Louis-Auguste-Augustin, Graf d'Affry, französischer Generallieutenant und Gesandter bei den niederl. Generalstaaten, geb. zu Freiburg in der Schweiz 1713, † zu Versailles 1793. Von ihm eine Liebhaber-Radirung:

Landschaft mit einer Rotunde links im Vorgrunde und einer Kirche im Hintergrunde. kl. qu. 8.

s. Heineken, Dict. I. 51. — Le Blanc, Manuel.

A. Andresen.

Afonassjew. Larion (Larka) Afonassjew, von Geburt ein Schwede, wurde im J. 1662 zu dem Filigran-Arbeiter Wassili Iwanowitsch in die Lehre gegeben. Bereits 1664 war er Meister. Er verfertigte in den J. 1680—88 verschiedene Bekleidungen von goldenem Filigran für Heiligenbilder, darunter für eines der Ssmolenskischen Muttergottes im »Neuen Frauenkloster«.

s. Забѣлинъ, О металл. произв. въ Россіи, въ зап Имп. археол. общ. (Sabelin, Ueber die Metallarbeiten in Russland, in den Mem. der Kais. Archäol. Ges.), 1853. V. 34, 112. — Desselben Ист. обозр. финифт. и цен. дѣла въ Россіи (Geschichtl. Uebersicht der Email-Arbeiten in Russl.) Ebend. 1853. VI. 288.

Ed. Dobbert.

Agabito. Pietro Paolo Agābĭto, Maler, Bildhauer und Architekt, aus Sassoferrato in der Mark Ankona, malte von 1511—1531. Er galt früher für gebürtig aus Massaccio, südwestlich von Jesi, insbesondere weil man für ihn auch den Beinamen Massaccio findet; doch nahm dort seine Familie nur ihren Wohnsitz. Dass er in Sassoferrato geb., geht unzweifelhaft aus Urkunden im dortigen Archiv hervor. In dem Testamente, darin sein Vater ihn, den Pietro Paolo, von den Söhnen zum Universalerben einsetzt, erklärt derselbe von der »unteren Vorstadt« von Sassoferrato zu sein.

Marchese Ricci, der über den wenig gekannten Meister einige Nachrichten beibringt, sieht in ihm einen Nachfolger des Carlo Crivelli; in der That zeigt A. deutlich die Einwirkung der venetianischen Schule, indessen mehr den Einfluss des Lorenzo Lotto als jenes älteren Meisters.

Zwei seiner Bilder, von 1511 und 1518, befinden sich nach Ricci noch in der Kirche S. Maria del Piano zu Sassoferrato. Das erstere stellt die thronende Jungfrau dar zwischen der hl. Katharina und Johannes dem Täufer, und in der Predelle Scenen aus der Leidensgeschichte Christi; an dem Bilde sei mehr der Reiz des Kolorits zu rühmen, als Zeichnung und Komposition. Namentlich in der Färbung und in der anmuthigen Bewegung des Christusknaben findet Ricci Verwandtschaft mit Crivelli. Das Bild von 1518 ist bezeichnet: PETRUS PAULUS AGABITI DI SAXOFERRATO MDXVIII. Von einem andern Bilde in der Kirche S. Agostino zu Sassoferrato mit dem Datum 1514, worin der Künstler ebenfalls Sassoferrato als sein Vaterland genannt hat, berichtet Lanzi. Ricci erwähnt weiter noch ein Altargemälde in S. Fortunato daselbst, das besonders bemerkenswerth ist durch die Darstellung der Stadt Sassoferrato im Hintergrunde; nach einer Urkunde übernahm der Maler 1519 die Ausführung für 40 Goldgulden, doch wurde es erst 1521 vollendet. Endlich findet sich noch zu Sassoferrato ein Altarbild vom J. 1522 in der Kirche S. Francesco di Corinaldo und eines in S. Croce vom J. 1524, ein hl. Benedikt, der mit seinem Mantel viele Mönche bedeckt. Letzteres ist wieder mit dem vollen Namen des Künstlers und der Jahrzahl sowie mit dem Namen des Donators, des Mönches Hieronymus, bezeichnet.

A. blieb bei seiner Darstellungsweise, die noch Manches von der Gebundenheit der älteren Kunst hat, auch als er seinen Wohnsitz in Massaccio genommen. Er hatte sich dort zuerst durch Statuen in Thon, die er nach 1516 für das sogen. Convento dell' Eremita gefertigt, bekannt gemacht. Doch ist von derartigen Arbeiten des Meisters insbesondere der Altar hervorzuheben, den er 1513 für die Kapuzinerkirche von Arcevia (Diözes Sinigaglia) ausgeführt hat. Derselbe, durch Kompositpilaster in drei Nischen getheilt, zeigt in der mittleren die Jungfrau mit dem Kinde, zu den Seiten den hl. Hieronymus und Johannes den Täufer und in der Predelle zwischen Arabesken und Fruchtgehängen Scenen aus dem Leben des hl. Abts Antonius. Das Werk, in glasirter Terrakotta wie die Arbeiten Luca's della Robbia, kommt denselben sehr nahe, und fast scheint es, wie wenn sich der Künstler auf solche Plastik in Thon besser verstanden hätte, als auf die Malerei.

Doch widmete er sich dieser Kunst vorzugsweise seit seiner Uebersiedelung nach Massaccio. In seinen letzten Jahren malte er dort namentlich für die Kirche und das Kloster dell' Eremita. Ausserdem eines seiner Hauptbilder bezeichnet:

petrus paulus
agabito pĩfit

das sich heute noch am Hochaltar der Kirche der Padri Riformati, ausserhalb Jesi, befindet. In einer reichen Marmorblende, die oben von einer grossen rothen Muschel abgeschlossen ist, sitzt die Jungfrau, das Christuskind liebevoll an sich drückend, Johannes der Täufer und der hl. Antonius zu beiden Seiten, beide mit sprechender Bewegung dem Beschauer zugewendet. Der Letztere hält mit der Linken ein grosses rothes Buch und einen Lilienzweig, die Rechte legt er an sein Herz. Den Hintergrund bildet eine sehr reiche Landschaft, ein Hügelkranz mit Wasser, Gebäuden u. s. f., wol der dortigen Gegend entnommen. Ganz vorn rechts ist eine abgebrochene rothe Marmortafel mit: »HOC OPŨ F. F. IOVANNES BATISTA FRANCIOLIN*. M. D. XXVIII«; also der Name des Bestellers. Auf dem unteren Marmorboden des Thrones liegen zwei Aepfel, ein Granatapfel, Gurken, eine Birne und ein Bündel grosser Kirschen; am Himmel zu beiden Seiten schwere Wolkenmassen. Die unten angefügte Predelle enthält vier Abtheilungen: 1) Der hl. Hieronymus in der Wüste, lesend auf einer Felsenbank, vor ihm ein Crucifix an einem Baumstamm; 2) Madonna und Joseph das Kind im Stalle anbetend, darüber zwei Engel schwebend; 3) Die Anbetung der Könige, von denen ein Alter neben Joseph knieet und die beiden Anderen ferner stehen; 4) Der hl. Sebastian und der hl. Rochus, der Erstere an einen Baum gebunden, der Letztere sitzend und seine Beule betrachtend. Der Stil dieses Bildes von 8′ Höhe zeigt eine Mischung von Lorenzo Lotto's und von Marco Palmegiani's Einfluss; die Behandlung ist trocken, und in der Nähe besehen namentlich Hände und Füsse von schwacher Zeichnung. Die Predelle aber ist liebenswürdig, von frischem und glänzendem Kolorit.

Noch ist in einem Oratorium neben S. Florian in Jesi von der Hand desselben Künstlers ein lebensgrosser hl. Hieronymus mit Löwe, Frosch, Schlange und allerlei Nebendingen; den Hintergrund bildet eine Felsenhöhle. Mit dem Namen bezeichnet, aber unleserlich.

Ricci berichtet auch, dass A. Architekt gewesen; nach seiner Zeichnung sollen die Loggien im Hofe des ehemals den Saporiti angehörigen Hauses gebaut sein, wovon indess gegenwärtig nur noch einige Bogen vorhanden sind. Der Bau ist, wie Ricci bemerkt, im Stile der besten Meister jener Zeit (Renaissance).

s. March. Am. Ricci, Memorie storiche etc. Macerata 1834. II. 19. 136—138. — Franc. Menicucci, Storia degli Artefici del Masaccio di Jesi in: Colucci, Antichità Picene. IX. 170. — Lanzi, Storia pittorica etc. Ed. quinta, Firenze 1834. II. 35. — Vincenzo Lazari, Notizia delle opere d'arte e d'antichità della Raccolta Correr di Venezia. 8. (1859.) p. 43.

O. Mündler u. J. Meyer.

Agabito. Veit (Vitto) Agabito oder Agapito, Maler, aus Istrien oder Dalmatien gebürtig, lebte um 1731—1740. In der Galerie des Kardinals Fesch befand sich von ihm ein Gemälde,

Die Anbetung der Hirten, gez. und mit Rom 1732 datirt. Bei der Versteigerung der Galerie wurde es mit 155 fr. verkauft.

s. Galérie de Feu S. E. le Cardinal Fesch, IV. 13. — Ivan Kukuljevic, Slovnik umjetnika jugoslavenskih. Agram 1858. — Defer, Catalogue général II.

K. Weiss.

Agabitus. Agabitus, Sohn des Gentilis, 1315 Baumeister von Sta Maria inter vineas zu Ascoli in Unteritalien. Inschrift um den Fensterbogen des Chors bei Schulz, Denkm. d. K. der Ma. in Unterit. II, 6.

Fr. W. Unger.

Agafonow. Iwan Agafonow, Silberarbeiter und Ciselirer der Stadt Jurjew Powolski. 1653 verfertigte er Bekleidungen zu Heiligenbildern in der Uspenskikirche zu Moskau.

s. Забѣлинъ, О металл. произв. въ Россіи, въ зап. Имп. археол. общ. (Sabelin, Ueber die Metallarbeiten in Russland, in den Mem. der Kais. Archäol. Ges.) 1853. V, 110.

Ed. Dobbert.

Agaia. Antonio del Agaia, Radirer, arbeitete zu Venedig in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. Von ihm das geistreich radirte Blättchen:

Die Charitas mit drei Kindern in halben Figuren. Nach A. Balestra, bez. Ant. del Agaia intag; der Rosalba Carriera zugeeignet.

W. Schmidt.

Agamedes. Agamedes und Trophonios, mythische Architekten, von denen die Tempel des Apollo zu Delphi, des Poseidon bei Mantinea, die Schatzhäuser des Hyrieus und Augeas und der Thalamos der Alkmene in Theben gebaut sein sollen. Die Erzählung, wie sie am Schatzhause des Hyrieus einen Stein zum Herausnehmen einrichten, dann die Schätze stehlen, wie aber bei wiederholtem Versuche sich Trophonios nur dadurch rettet, dass er dem in die Schlinge gefallenen Agamedes das Haupt abschneidet, ist eine Variation der aus Herodot 1, 121 bekannten Sage von dem Schatzhause des Rhampsinit.

s. Homer, Hymn. Apoll. Pyth. 116. — Strabo, IX, 421. — Plutarch de consol. ad Apollon. 14. — Pausan. VIII, 10, 2; IX, 11, 1; 37, 4; X, 5, 13. — Steph. Byz. u. Delphi. — Schol. Aristoph. Nub. 508. — Cic. Tusc. 1, 47, 114.

H. Brunn.

Agapic. Agapić oder Gapić, Maler aus dem altadeligen Geschlechte der Gapić (ital. Agapeo) von der Insel Cherso, daselbst um 1540 geb. Am 12. April 1562 wurde er in die illyrische Kongregation des hl. Hieronymus zu Rom aufgenommen; im J. 1576 war er noch deren Mitglied. Von seinen Arbeiten scheint nur noch ein Bild vorhanden, das er für das illyrische Kollegiathaus malte und für welches er am 3. Juni 1563 den Rest des Preises mit 12 Scudi erhielt. Es stellt den hl. Hieronymus in Lebensgrösse dar, über ihm schwebend Maria mit dem Kinde umgeben von Engeln. Es befand sich früher über dem Thore des Kollegiathauses und wird gegenwärtig in den Vorrathsräumen desselben aufbewahrt.

s. Ivan Kukuljevic, Slovnik umjetnika jugoslavenskih. Agram 1858.

Alfred v. Wurzbach.

Agapito. Graf Andreas Agapito, Maler und Architekt, aus Buzel in Istrien gebürtig, gest. 1817 in Triest. Er kam als Kind in die Militär-Erziehungsanstalt nach Verona und widmete sich dort der Militär-Architektur und Malerei. 1810 trat er in die Militärdienste des Königreichs Italien, kam in demselben J. nach Laibach u. wurde dort zum kais. Baubeamten ernannt. In dieser Eigenschaft wirkte er in Krain viel zur Verschönerung von Gebäuden mit. Seine letzten Jahre verlebte er in Triest, wo er mehrere Christus- u. Marienbilder malte.

s. Stankovich, Bibliografia delli uomini distinti dell' Istria. III. 69.

K. Weiss.

Agapow. Maxim Agapow, russ. Heiligenbildmaler aus dem Anfang unsers Jahrh. Sein Name findet sich unter einem Bilde der Muttergottes in der Kathedrale zu Rybinsk.

s. Ровинскій, Ист. русск. школъ иконоп., въ зап. Имп. археол. общ. (Rawinski, Gesch. der r. Schulen der Heiligenbildmalerei in den Memoiren der Kais. Arch. Ges.) 1856. VIII. 126.

Ed. Dobbert.

Agar. Jacques d'Agar, geb. 1640 zu Paris, Maler, der aus der Schule von Ferdinand Vouet kam. Unter dessen Leitung begann er mit der Darstellung historischer Stoffe; da er aber bald als Porträtmaler mehr und mehr zu Ruf kam, beschränkte er sich auf diese Gattung. Den 3. August 1675 wurde er in die k. Akademie aufgenommen, nachdem er zu diesem Zwecke die Bildnisse von Girardon und Anguier gemalt hatte. — Jacques d'Agar war vermählt mit der Tochter eines Malers Michel Picart. In den Sterbeverzeichnissen seiner Kinder, die alle jung gestorben sind, wird er peintre ordinaire du Roi en son Academie royale de peinture et de sculpture genannt. Das eine dieser Verzeichnisse zeigt ausserdem an, dass er der »angeblich reformirten« Religion angehörte. Auch wurde er, nach dem Widerruf des Edikts von Nantes, von der Akademie als Protestant ausgeschlossen (den 31. Jan. 1682). Er verliess hierauf Frankreich, um nicht mehr dahin zurückzukehren.

s. Archives de l'Art français. I. 368. — Dict. de Jal.

J. Guiffrey.

Nachdem d'Agar schon eine gewisse Berühmtheit erlangt hatte, ging er nach Dänemark, wo ihn Christian V. zu seinem Hofmaler und Kammerjunker ernannte. Er hat die Porträts Christian's V. und seiner Gemahlin Charlotte Amalie, sowie auch dem Wunsche des Königs zufolge 1693 sein eigenes gemalt. Letzteres, das nach Florenz gesandt wurde, befindet sich noch

dort unter den Malerbildnissen der Uffizien. In der Malthes'schen Sammlung zu Christiania findet man von ihm ein Porträt des Seehelden Cort Adelaer. Auch Friedrich I., der 1699 den Thron bestieg, erwies dem Maler seine Gunst und wollte ihn vielfach beschäftigen; er aber »sehnte sich, fremde Länder zu sehen«, und ging nach England, wo er in London eine Menge von Arbeiten für den Adel lieferte. So hat er den Herzog von Montague, die Gräfin von Rochefort, Francesco Cornaro, die Gräfin Sunderland, Thomas Graf von Strafford und die Königin Katharina gemalt. Früher fanden sich von ihm in der k. Galerie auf Christiansborg die Bildnisse Karl's II. von England, Friedrich's I. von Preussen und seiner Gemahlin, die zwei letzteren ganz in der Haltung und Manier der französischen Allongeperrückenzeit.

D'Agar's Bedeutung für die dänische Kunst liegt darin, dass er mit seiner französischen Manier die damals durch Karel van Mander, Wuchters u. A. noch herrschende niederländische Porträtmalerei verdrängte. Die natürliche Karnation der Niederländer wich der schillernden Färbung der Franzosen, die Einfachheit der Erscheinung machte dem süsslichen Ausdruck und den gezierten Modestellungen d'Agar's Platz. D'Agar st. 1716 in Kopenhagen (? nach Anderen in England); Walpole (Anecdotes etc.) setzt seinen Tod fälschlich in's J. 1723

Sein Bildniss s. No. 1 u. 2 der Stiche.

Nach ihm gestochen:

1) Sein eigenes Bildniss (das in den Uffizien). Brustb. Se ipse p. Rocco Pozzi sc. Im Museum Florentinum. Fol.

2) —— dass., gest. von G. P. Lasinio. In Benvenuti, Galérie Impériale de Florence etc. Florence 1811 u. 1812. Tome III. 8.

3) Bildniss Christian's V. im Krönungsornat, gest. von Hubert Schaten. Fol.

4) Franciscus Cornaro, venet. Gesandter am Hofe der Königin Anna. C. d'Agar pinx. J. Smith fec. 1706. Oval-Fol.

5) Lady Bessey, Gräfin von Rochford. gest. von dems. 1723. Fol.

6) Mrs. Anne Watson. gest. von dems. 1708. Oval-Fol.

7) Gräfin Bessy Savage Rochford, † 1746, eine Krone haltend. Gest. von Smith. Fol.

8) Thomas Wendworth, Graf v. Strafford. † 1739. Kniestück. Gest. von Jean Simon. Fol.

9) Anne Churchill, Gräfin von Sunderland, † 1716. Gest. von Simon. Fol.

10) Gräf. Franc. Worsley Granville (Lady Carteret), † 1743. Gest. von Simon. Fol.

11) Mary Churchill, duchess of Montagy, † 1751. Gest. von Simon. Fol.

12) Mary Lane, Gräfin von Macclesfield, † 1753. Gest. von John Faber. Fol.

13) Lady Carteret. Gest. v. J. Faber. Schwarzk. Fol.

14) François Page. Gest. von Geo. Vertue. 1720. gr. Fol.

s. Weinwich, Kunstnerlex. — Spengler, Catalog over Galeriet par Christiansborg p. 509. — Stouenberg, Merkwürdigkeiten des k. Schlosses Rosenberg zu Kopenhagen. Kopenhagen 1828. — Dussieux, Art. français à l'étr.

L. Dietrichson u. J. Meyer.

Agar. J. S. Agar, Zeichner und Kupferstecher in Punktirmanier, zu London, trat um 1799 auf und war 1835 noch thätig. Er machte sich besonders durch seine zierlich gearbeiteten Bildnissstiche bekannt; sie erschienen zum Theil in R. Ackermann's Verlag.

1) Pius VI. Nach einem Wachsmodell von Nathanael Marchant. A. Tendi del. 8.

2) Graf Stanislaus Zamoiski. Nach J. B. J. Augustin. kl. Fol.

3) König Georg III. Nach dem Grafen Münster. Mit allegorischer Umgebung. Fol.

4) Königin Adelaide, Gemahlin Wilhelm's IV. von England, † 1849. Nach Green. Fol.
I. Vor der Schr.

Für Lodge's Collection of Portraits 1817. No. 5—9:

5) Henry Percy, Earl v. Northumberland, Theilnehmer der Pulververschwörung. † 1632. Kniest. Nach A. Van Dyck. Fol.

6) Elisabeth Cecil, Countess of Devonshire. Nach Van Dyck. 1817. Fol.
Dieselbe in 4. für die kleine Ausgabe von 1824.

7) Thomas Wentworth, Earl of Strafford, enthauptet 1641. Nach Van Dyck. 1816.

8) James Herzog von Hamilton, Graf v. Arran, General unter Gustav Adolph, enthauptet 1649. Kniest. Nach A. Van Dyck. Fol.

9) Lord W. Cecil Burleigh, Minister unter Elisabeth. Hüftbild. Nach M. Gerards (Geeraerts). Fol.

10) Baronet Geo. Beaumont. Brustb. Nach J. Hoppner. 1812. Fol. In Cadell's Portraits.

11) Charles Daubeny, † 1827. Nach C. Jagger. 4.

12) Lord Thom. Coventry, Generalsachwalter Carl I. † 1639. Hüftbild. Nach C. Janssen. Fol.

13) Prinzessin Charlotte von Wales, Gemahlin des Prinzen Leopold von Sachsen-Coburg. † 1817. Ganze Figur, stehend. Nach Charlotte Jones. gr. Fol.

14) Gräfin Sophie Zamoiska, geb. Prinzessin Czartoriska. Nach J. B. Isabey. Fol.

15) John Maitland, Herzog von Lauderdale, Minister Carl II. † 1682. Hüftbild. Nach P. Lely. Fol.

16) John Graham (v. Claverhouse), Viscount Dundee, Covenanterverfolger. Fast Kniestück. Nach P. Lely. Fol.

17) Viscountess St. Asaph. Nach Anna Mee. gr. Fol.

18) Lady Jane Dalrymple Hamilton. Nach ders. gr. Fol.

19) Princess Amelia, Tochter Georg III., † 1810. Nach ders. gr. 4.

20) Anne Countess of Charlemont, Daughter of Will. Bermingham, of Galway. Mrs. Mee p. Fol.

21) Lady Cath. Soph. Heathcote. Nach Anna Mee. Fol.

Nach Thomas Philipps No. 22—26:

22) George Gordon Lord Byron. 8.

23) Georg O'Brien Wyndham earl of Egremont, † 1838. 4.
I. Vor der Schr.

24) Granville Levesen Gower visc. of Stone park etc. † 1846. 4.

25) Dudley Ryder earl of Horrowby. † 1847. 4.

26) Edward Stables, Lieut. Col. † 18. Juni 1815 bei Waterloo. 4.
27) Samuel Crowther, Pres. of Sion College, † 1829. Nach Reinagle. Fol.
28) Frances Anne March. v. Camden, † 1829. Nach J. Reynolds. 4.
29) Lord Franc. Guildford (North), Oberrichter von England, † 1685. Kniest. Nach Riley. Fol.
30) Will. Windham Lord Grenville, † 1834. Nach Owen. 4.
31) Matthews, John of Belmont, † 1826. Nach W. Owen. Privatplatte. Fol.
32) George fourth duke of Marlborough. † 1840. Nach Cosway. Privatplatte. Fol.
I. Vor der Schr.
33) Frances Thomasine countess of Talbot. † 1819. Nach C. Robertson. Fol.

Nach T. Uwins' Zeichnung No. 34—39:
34) Heinrich VIII. und Anna Boleyn. kl. qu. Fol.
35) Taufe der Prinzessin Elisabeth (Tochter der Anna Boleyn). Gegenstück.
36) Charles Hague, Komponist 1769—1811. Ganze Figur. 1813. Fol. Farbendruck.
37) J. Jos. Conybeare, Mineralog, unbenanntes Porträt. Ganze Figur. 1814. Fol.
38) N. Pegge, Arzt, stehend. Ganze Figur. 1813. gr. 4.
39) —— ders., sitzend. 1813. gr. 4.
40) Sir Astley Cooper, Chirurg † 1841. Hüftbild. Wivell p. 1825. gr. Fol.
41) Shakspeare. Brustb. nach dem Basrelief auf seinem Grabdenkmal in Stratford. Nach A. Wivell. gr. Fol.
42) Madonna mit dem Kinde, aus Raffael's Sixtinischer Madonna. Nach einer Zeichnung von Mad. Seidelmann. Punktirmanier und farbig gedruckt. In einer Rundung. 1799. Fol.
43) Madonna ... Nach Vincenzo da S. Gemignano. 12.
44) Christus am Kreuz. Nach J. S. Agar selbst. Fol.
45) Vermählung der hl. Katharina. Nach einem Gemälde Parmeggianino's, im Besitze des Hrn. W. Morland. 4.
I. Vor aller Schr.
46) Finding of Perdita. Nach Henry Thomson. 1833. Fol.
47) Römische Bauern bei einem schlafenden Kinde. Nach Henry Thomson. gr. Fol.
I. Vor der Schr.
48) Sit up Papageno. Kinder mit einem Hunde spielend. Nach Singleton. Fol.
49) Bll. in: Specimens of ancient Sculpture. London 1809, 1835. Fol.
50) Westall's Illustrations of the Book of Common Prayer, consisting of 12 Subjects engraved from the original drawings by J. S. Agar, N. et L. Schiavonetti and A. Cardon. London 1815. gr. Fol.

s. Füssli, Neue Zusätze p. 24. — Ottley, Notices. — Le Blanc, Manuel.

W. Schmidt u. W. Engelmann.

Agas, s. Aggas.

Agasias. Agasias, Sohn des Menophilos aus Ephesos, ist nur durch eine delische Inschrift bekannt, der zufolge er um das J. 100 v. Chr. die Statue eines römischen Legaten C. Billienus machte.

s. Corpus inscr. gr. n. 2285 b.

H. Brunn.

Agasias. Agasias, Sohn des Dositheos, ebenfalls aus Ephesos, also vielleicht ein Nachkomme des ersteren, der Künstler der unter dem Namen des borghesischen Fechters bekannten Marmorstatue eines wahrscheinlich gegen einen Reiter ankämpfenden nackten Kriegers, jetzt im Louvre. Nach den Buchstabenformen der Inschrift ist das in Antium gefundene Werk kaum vor der römischen Kaiserzeit entstanden und bildet sonach eines der letzten Glieder in der Entwicklung der kleinasiatischen Kunst, als deren Höhepunkte wir den Laokoon und den farnesischen Stier zu betrachten gewohnt sind. Aber während in diesen die höchste Meisterschaft der Durchführung nur darauf berechnet erscheint, für das höchste dramatische Pathos den prägnantesten Ausdruck zu finden, vermissen wir in dem Fechter ein solches ethisches Moment und begegnen fast nur noch dem Streben, durch die Ueberwindung der bedeutenden Schwierigkeiten zu glänzen, welche der Künstler sich durch das Aussergewöhnliche der ganzen Stellung, und die Kombination der verschiedenen Motive gewaltigen Vorwärtsdringens, vorsichtiger Abwehr und wol überlegter Vorbereitung zum Angriff doch im Grunde selbst erst geschaffen hatte. Allerdings hat er sein Ziel insofern erreicht, als die anatomische Darlegung der im Körper wirkenden Kräfte noch in unserer Zeit als geeignet erkannt worden ist, um daran die Hauptregeln der Anatomie für Künstler nachzuweisen (s. das Werk von Salvage); und immerhin ist es ein grosses Verdienst, dass der Künstler in einer vielfach nur mit Reproduktion älterer Originale beschäftigten Zeit noch ein durchaus selbständiges Werk geschaffen hat. Im Grunde aber bleibt dasselbe doch vielmehr eine Frucht sorgfältigen und berechnenden Studiums und technischen Wissens, als einer freien und unmittelbaren künstlerischen Schöpfungskraft.

s. Abbildungen der Statue des Fechters in: Clarac, Mus. de sculpt. pl. 304; u. in: Müller, Denkm. a. K. I. 48, 216. — Jean Galbert Salvage, Anatomie du gladiateur combattant, applicable aux beaux-arts, ou Traité des os, des muscles, du mécanisme des mouvemens, des proportions et des caractères du corps humain. Paris 1812. Fol. Mit 22 Taf., wovon 11 mit der Statue des Fechters als Skelet u. als Muskelkörper.

s. Brunn, Gesch. d. gr. Kstl. I. 577. — Overbeck, Gesch. d. gr. Plast. II. 251. — Stark, in den Verhandlungen der Würzburger Philologenversammlung 1868 p. 218—220.

Ueber einen dritten **Agasias** s. unter Herakleides.

H. Brunn.

Agasse. Jean Agasse, Thier-, besonders Pferdemaler und Radirer, aus Genf gebürtig, zählte zu den berühmtesten Künstlern seines Faches am Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrh. In der Genfer öffentlichen Zeichenschule vorgebildet, begab er sich noch vor seinem 20. J. nach Paris, um dort in der Ecole vétérinaire sich mit

der Anatomie der Pferde und anderer Thiere bekannt zu machen, so dass er dieselben selbst seciren und deren Haupttheile skelettiren lernte. Als er sich 1800 gerade in der Schweiz befand, liess von ihm ein reicher Engländer das Bild eines todten Lieblingshundes malen und fand daran solches Gefallen, dass er den Künstler mit nach England nahm. A. fand hier vielen Zuspruch, st. aber schon um 1806 in noch kräftigem Alter.

a) Von ihm gestochen:

1) Die Zurüstung zu einem Pferderennen und der Fortgang desselben. In mehreren Bll. Gemeinschaftlich mit Ch. Turner.

2 u. 3) Zwei radirte Bll. in dem Werke von Ch. Pictet über die Merinoschafe. 1802.

b) Nach ihm gestochen:

1) Die Weide. In Schabmanier von Levachez. gr. Fol.

2—7) Sechs Landschaften mit Pferden. Rad. von N. Schenker. qu. Fol.

s. Meusel, N. Miscell., VIII. 1052. — Fiorillo, V. 841. — Morgenblatt, Tübingen, 1808, p. 876. — Füssli, Neue Zusätze, p. 24. — Le Blanc, Manuel.

W. Schmidt.

Agate. Frederick S. Agate, amerikanischer Maler, geb. in Sparta (New York) 1807. Von ihm historische und religiöse Bilder, darin sich Talent für Komposition zeigt: Pietà, Mariä Himmelfahrt, Kolumbus mit dem Ei und Graf Ugolino. Einige davon sind gestochen.

s. Tuckerman, Book of the Artist. New York 1867. p. 399.

*

Agathangelos. Agathangelos, Steinschneider? Auf einem bekannten Karneol des berliner Museums findet sich der Name unter einem Brustbilde des Sextus Pompeius. Aber wenn auch die Echtheit namentlich der Inschrift, wie es scheint, mit Unrecht bezweifelt wird, bleibt doch ausserdem noch die Frage zu entscheiden, ob sie den Künstler oder den Besitzer bezeichnet.

Abbildungen bei: Venuti und Borioni, Collect. antiq. rom. t. 68. — Bracci, Mem. degli incisori. I. 5. — Abdrücke bei Winckelmann, Cab. de Stosch. IV. 186; Raspe 10794.

s. Brunn, Gesch. d. gr. Kstl. II. 539 ff.

H. Brunn.

Agathanor. Agathanor wird in den Fragmenten der Baurechnungen des Erechtheums in Athen aus der 93. Olympiade (406 v. Ch.) erwähnt als Wachsbossirer architektonischer Ornamente und als einer der feineren Steinarbeiter oder Bildhauer, welche mit der Ausführung der einzelnen Figuren des Marmorfrieses beauftragt wurden.

s. Stephani in: Annal. dell' Instit. archeol. 1843. p. 295.

H. Brunn.

Agatharchos. Agatharchos, Sohn des Eudemos, Maler aus Samos, aber durch seine Thätigkeit nach Athen gehörig, war in seiner Kunst Autodidakt (Suidas und Harpocration, unter: Agatharch; Olympiodor bei Bentley op. phil. p. 349 ed. Lips.). Seine Thätigkeit fällt wegen seiner Begegnung mit Aeschylus einer- und mit Alcibiades und Zeuxis andererseits etwa zwischen 460—420 v. Chr. Alcibiades nämlich zwang ihn, sein Haus auszumalen (Plut. Alcib. 16; Andocides c. Alcib. §. 17; vgl. Demosth. c. Midiam 147 mit den Schol.); für Aeschylus dagegen »scenam fecit«, d. h. er besorgte und zwar zuerst (primum) in kunstmässiger Durchführung, die dekorative Ausschmückung der Bühne und schrieb darüber ein Buch (Vitruv. VII, praef. 10). Dem Wesen solcher Dekorationsmalerei entspricht es sehr wol, dass er dem Zeuxis gegenüber sich seiner Schnelligkeit rühmt, während dieser auf die längere Zeit erfordernde Durchführung Werth legte (Plut. Pericl. 13; de amicor. mult. 5).

Seine eigentliche Bedeutung beruht aber in seiner historischen Stellung. Noch kurz vor ihm, in der Malerei des Polygnot, überwiegt durchaus das Gedankenreiche der Komposition, die Sorgfalt und Strenge der Zeichnung, während die Farbe in grösster Einfachheit, fast nur in Lokaltönen und ohne Licht und Schatten angewendet wird. Die Dekorationsmalerei des Agatharch dagegen musste von ganz entgegengesetzten Principien ausgehen und durch den optischen Schein der Realität zu wirken, Illusion hervorzubringen suchen. Dadurch aber bildet sie den Uebergang zu der weiteren Entwickelung der Malerei durch Apollodor, Zeuxis und Parrhasios, in welcher die specifisch malerischen Elemente der Kunst, Farbe, Licht und Schatten, eigentlich erst zu voller Geltung gelangen.

H. Brunn.

Agathemeros. Agathemeros, angeblich Steinschneider, aber richtiger der Name des ursprünglichen Besitzers eines Karneols mit einem Sokrateskopfe.

Abbildungen bei: Stosch, Gemm. ant. 2. — Bracci, Mem. degli incisori. I. 6. — Worlidge, Gems. 54. — Abdrücke bei Winckelmann, Cab. de Stosch. IV. 61. — Lippert II, 344. — Raspe 10240.

s. Brunn, Gesch. der gr. Kstl. II. 592.

H. Brunn.

Agathon. Agathon. Agathon's Name auf einem geschnittenen Steine bei Raspe (Catal. de Tassie 1273) ist von Clarac (Catal. des artist. p. 17) auf einen Steinschneider bezogen worden, jedoch, wie es scheint, ohne hinreichenden Grund.

H. Brunn.

Agathopus. Agathopus, Steinschneider. Als echt und unverdächtig ist sein Name nur auf einem Aquamarin der florentiner Galerie anzuerkennen, wo er sich hinter dem Kopfe eines Römers etwa aus der letzten Zeit der römischen Republik findet.

Abbildungen bei: De la Chausse, Mus.

Rom. I. 21 (ohne den Namen). — Maffei, Gemm. ant. I. 6. — Stosch, Gemm. ant. 5. — Gori, Inscript. etc. I. t. 1, 3. — Mus. Flor. II. 1. — Bracci, Mem. degli incisori I. 7. — Abdruck bei Winckelmann, Cab. de Stosch IV. 189.

s. Brunn, Gesch. d. gr. Kstl. II. 470.

H. Brunn.

Agazzini. G. Agazzini, Maler in Modena, 18. Jahrh.?

Nach seiner Zeichnung gestochen:

Das Bild des hl. Rochus, im Dom zu Mirandola, von Ignazio Sarti.

s. Campori, Artisti Estensi. Modena 1855.

Ein Giulio Agazzani, dessen Gualandi in den Memorie Originali Italiane etc. S. I. p. 85 gedenkt, ist vielleicht derselbe Meister. Gualandi sah von ihm 1840 bei einer Familie zu Bologna eine hl. Familie, bez.: DI GIULIO AGAZZINI D'AMENO DEL CAPNO. u. las Letzteres: da meno del Capugnano (d. h. geringer als Giovannin da Capugnano).

*

Age. Age—, wahrscheinlich Anfang des Namens eines Münzstempelschneiders auf einer Münze von Terina in Unteritalien.

Abbildung bei: R. Rochette, Graveurs des monn. grecs. III. 29.

H. Brunn.

Agejew. Drei russ. Heiligenbildmaler dieses Namens.

Ljubim Agejew betheiligte sich an der inneren Ausschmückung der Uspenski-Kathedrale in Moskau im J. 1644.

Grischka und Gurka Agejew, Heiligenbildmaler in Wologda, wurden im J. 1660 nach Moskau gesandt, um für die Kathedrale des Erzengels Michael zu malen.

s. Ровинскій, ист. русск. школъ иконоп. въ зап. Имп. археол. общ. (Rawinski, Gesch. der r. Schulen der Heiligenbildm. in den Mem. der Kais. Archäol. Ges.) 1856. VIII, 127.

Ed. Dobbert.

Ageladas. Ageladas, der berühmteste Erzbildner der älteren Schule von Argos, muss als Zeitgenosse des Kanachos, Aristokles und Onatas und als Lehrer des Myron, Phidias und Polyklet, von denen der letztere noch nach Ol. 89, 2 (423 v. Chr.) am Leben war, zwischen Ol. 70 und 80 (500—460 v. Chr.) thätig gewesen sein. Von dieser zwar allgemeinen, aber sicheren Grundlage ist daher bei der Beurtheilung der specielleren Angaben auszugehen, die zu vielfachen Erörterungen Anlass gegeben haben, indem sie das Leben des Künstlers über die natürlichen Grenzen auszudehnen scheinen. Auf eine frühere Zeit wiesen zunächst einige olympische Siegerstatuen hin. Werke des Ageladas waren nämlich die Statuen des Anochos, der Ol. 65 im Stadium (und ausserdem im Doppellauf, Paus. VI, 14, 11) siegte; des Kleosthenes mit seinem Viergespanne, der Ol. 66 im Wagenrennen siegte (VI, 10, 6); des Timasitheos, der im Pankration, zweimal in Olympia, dreimal in Delphi gesiegt hatte, Ol. 68, 2 aber von den Athenern hingerichtet wurde (VI, 8, 6; vgl. Herod. V, 70 sq.). Es ist aber nachgewiesen, dass namentlich in diesen früheren Zeiten und nachdem überhaupt erst wenige Olympiaden vorher die ersten Siegerstatuen aufgestellt worden waren, ihre Weihung keineswegs nothwendig bald nach dem Siege erfolgen musste; wir sind also nicht zu der Annahme gezwungen, dass die Thätigkeit des Ageladas bereits Ol. 65 begonnen habe.

Auf der anderen Seite ist es ein offenbarer Irrthum, wenn Plinius in einer überhaupt sehr verwirrten chronologischen Aufzählung (XXXIV, 49) ihn in die 87. Ol. setzt, in der sein Schüler Phidias als bejahrter Mann starb. Allerdings wird auch die Weihung einer Statue des Herakles im attischen Demos Melite von der Hand des Ageladas mit der athenischen Pest im Anfange des peloponnesischen Krieges in Verbindung gesetzt (Schol. Arist. ran. 504, Tzetz. Chil. VIII, 325). Aber auch hier lässt sich nachweisen, dass gerade die athenische Pest als die bekannteste zu mehrfachen Verwechselungen mit andern Seuchen Anlass gegeben hat. Sonach erscheint unter den uns bekannten Werken als das späteste ein Bild des Zeus Ithomaeos (Paus. IV, 33, 2), welches Ageladas ursprünglich für die nach Naupaktos übergesiedelten Messenier gemacht hatte, d. h. bald nach Ol. 79, 3 (nicht 81, 2; vgl. Krüger, hist. philol. Studien, S. 156).

Ueber seine Werke erfahren wir ausser den schon angeführten Notizen wenig. Der zuletzt angeführte Zeus war wahrscheinlich als Kind oder Knabe gebildet, ebenso wie ein zweiter, der sich nebst einem jugendlichen Herakles in Aegion befand (Paus. VII, 24, 4; vgl. Brunn, Gesch. d. gr. K. I. 73; Overbeck, Rhein. Mus. N. F. XXII, 123). Eine Muse, die mit zwei andern des Kanachos und Aristokles aufgestellt war, trug das Barbiton (Anthol. gr. II, 15, 35). Ausserdem erwähnt Pausanias (X, 10, 6) nur ganz kurz ein Weihgeschenk der Tarentiner in Delphi: eherne Reiter und kriegsgefangene messapische Frauen, wahrscheinlich auf die bald nach den Perserkriegen stattfindenden Kämpfe der Tarentiner mit den benachbarten barbarischen Stämmen bezüglich (vgl. unter Onatas).

Dass Ageladas zu den bedeutendsten Künstlern seiner Zeit gehörte, dürfen wir allerdings daraus schliessen, dass von keinem seiner Zeitgenossen, etwa Onatas ausgenommen, so viele Werke angeführt werden, wie von ihm. Ueber das besondere Verdienst derselben wird aber gar nichts berichtet; und wir vermögen also nicht positiv nachzuweisen, welche Eigenschaften gerade ihn vor Andern befähigten, der Lehrer des Myron, Phidias und Polyklet zu werden: der

drei Künstler, auf denen die höchste Entwickelung der griechischen Kunst beruht. Nur aus der Thatsache und ihren Folgen dürfen wir vermuthungsweise einen Schluss ziehen. Die Kunst des Peloponnes in den, wie es scheint, stets eng verbundenen Schulen von Argos und Sikyon zeigt in ihrer uns genauer bekannten weiteren Entwickelung von Polyklet bis nach Lysippus und ebenso in der Malerei von Eupompos und Pamphilos bis auf Nealkes bei allem Wechsel der Zeiten doch einen bestimmten einheitlichen Grundcharakter. Sie zeichnet sich aus nicht sowol durch hohe Genialität, als durch solides künstlerisches Wissen, und erscheint daher besonders befähigt, durch Lehre und Unterricht zu wirken. Wir dürfen daher annehmen, dass dieser Charakter ihr von Anfang eigen, und dass gerade Ageladas der Künstler war, der schon vor der epochemachenden Wirksamkeit des Polyklet den Grund für die Folgezeit legte. In diesem Falle aber werden die Eigenschaften, die das Wesen der gesammten Schule ausmachen, auch ihm persönlich eigenthümlich gewesen sein.

H. Brunn.

Agellio. Giuseppe Agellio, Maler von Sorrent, arbeitete um 1620 in Rom. Er war Schüler des Manieristen Roncalli delle Pomerancie und half diesem bei manchen seiner Arbeiten. Doch auch noch andern Künstlern, u. zwar sowol mit Figuren als mit perspektivischen Darstellungen. So malte er die Figuren in S. Silvestro auf dem Quirinal und gemeinschaftlich mit Cristoforo Casolano in S. Maria delle Grazie. Gewöhnlicher Manierist.

Nach ihm gestochen:

Der hl. Karl Borromäus, kniend, im Gebete, oben die Dreieinigkeit. (Altarbild in der Kirche S. Guiliano in Rom.) Josephus Agellus Sorentin. del. Franc. Villamena sc. gr. Fol.

s. B. de Dominici, Vite dei pitt. etc. nap. Napoli 1840—46. II. 399.

*

Agenois. A. Comte d'Agenois, 18. Jahrh. Von ihm zwei Liebhaber-Radirungen:

1) Landschaft mit Reitern u. Fussgängern. Links unten: Inuenté et fait par le Comte d'agenois en 1730. kl. qu. Fol.

2) Landschaft mit einer Marketenderin bei einer Kapelle. Links unten im Rande: A. d'Agenois fecit. kl. qu. 4.

s. Le Blanc, Manuel.

W. Schmidt.

Agesandros. Agesandros, Polydoros u. Athenodoros von Rhodus, die Künstler der Laokoonsgruppe. Leider sind die Nachrichten der Alten über dieselben sehr ungenügend. Ob ein durch schöne Frauenbildnisse aus Plinius (XXXVI, 86) bekannter Athenodoros der Rhodier oder ein älterer Künstler, Schüler des Polyklet war, lässt sich nicht bestimmt entscheiden. Einige Inschriften, in denen Athenodoros, Sohn des Agesandros aus Rhodos, als Künstler genannt wird, beziehen sich nach der Art, wie sie angebracht sind, nicht auf Originale, sondern auf Kopien seiner Werke und sind daher für eine Zeitbestimmung ohne Werth (Corp. inscr. gr. 5870b, 6133 u. 34; Bull. d. Inst. 1867, p. 143). Auch ein Ehrendekret aus der Diadochenzeit, dem zufolge die Rhodier einen Athenodor, Sohn des Agesander, mit einem goldenen Kranze und einer Bronzestatue ehren, kann allerdings mit einiger Wahrscheinlichkeit, aber doch nicht mit voller Sicherheit auf den Künstler bezogen werden (Rhein. Mus. N. F. IV. 161 ff. n. 21; vgl. n. 9).

So ist die Forschung auf die 1506 bei den Sette Sale in der Nähe der Titusthermen zu Rom aufgefundene und im Vatikan aufgestellte Marmorgruppe und auf die bekannte Stelle des Plinius XXXVI, 37 angewiesen, aus der ein Theil der Gelehrten hat folgern wollen, dass das Werk in der Zeit der Nachfolger Alexanders, ein anderer, dass es in der Zeit des Titus entstanden sei. Sie lautet vollständig: Nec deinde multo plurium (artificum) fama est, quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum. Ex uno lapide eum ac liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii. Plinius sagt also, dass sich die Gruppe im Hause des Titus befinde, aber keineswegs, dass sie für dasselbe gemacht sei. Zwar hat man die Worte de consilii sententia dahin deuten wollen, dass ein Consilium, eine Kunstkommission des Titus den Künstlern den Auftrag ertheilt habe. Aber wenn auch eine solche Kommission im Alterthum überhaupt nachweisbar wäre, wofür indessen alle Analogien fehlen, so liesse sich wol begreifen, dass sie mit Künstlern über Herstellung öffentlicher Monumente, wie Triumphbögen, Ehrenstatuen u. a. unterhandelte. Wie aber sollen wir annehmen, dass ein Werk wie der Laokoon, in vielen Beziehungen die eigenthümlichste Aufgabe, die sich je plastische Künstler gesetzt haben, auf Bestellung einer bureaukratischen Kommission entstanden sei? Wenn ferner die Künstler zur Zeit des Titus und also auch des Plinius selbst gearbeitet hätten, würden da ihre Namen fast im Moment der Entstehung ihres Werkes schon wieder halb in Vergessenheit gerathen sein können? Plinius' Bemerkung über ihren geringen Ruhm kann doch nur den Sinn haben, dass mit der Zeit die Namen dem Gedächtniss der Menge entschwunden und nur der geringeren Zahl der Kenner und Forscher bekannt geblieben waren.

Eben so wichtig wie die Worte des Plinius sind aber auch die allgemeinen kunstgeschichtlichen Verhältnisse. Aus der

Kaiserzeit kennen wir keinen einzigen rhodischen Künstler, dagegen eine ganze Reihe aus der Zeit der Nachfolger Alexanders, der höchsten Handelsblüthe von Rhodus, die nachweislich auch eine hohe Blüthe der Kunst im Gefolge hatte. Soll also das berühmteste Werk der rhodischen Kunst ganz isolirt und wenigstens zwei Jahrh. nach dieser Blüthezeit entstanden sein? Dasjenige Werk aber, welches unter allen uns erhaltenen allein dem Laokoon zur Seite gestellt werden kann, der sogenannte Farnesische Stier, war nicht etwa in der letzten Zeit der römischen Republik auf des Asinius Pollio Bestellung gearbeitet, sondern aus Rhodus nach Rom übergeführt worden, also ebenfalls ein Werk älterer Zeit (vgl. unten Apollonios von Tralles).

Fassen wir jetzt den Kunstcharakter des Laokoon selbst in's Auge, so findet derselbe ebenfalls nur in der Zeit der Nachfolger Alexanders seine Erklärung. Mit den Ausläufern der Schulen des Skopas, Praxiteles u. Lysipp schwand die Ursprünglichkeit künstlerischer Schöpferkraft immer mehr, und wie in Poesie und Literatur überall ein bewusstes wissenschaftliches und gelehrtes Studium hervortrat, so zeigt sich eine gleiche Richtung auch in der Kunst. An die Stelle unbefangener Hingebung an die künstlerische Aufgabe tritt bestimmte Berechnung: man suchte zu glänzen in der Ueberwindung materieller und technischer Schwierigkeiten, in der kunstmässigen Verknüpfung komplizirter Motive, in der Steigerung der Affekte und Leidenschaften. Alles dieses ist beim Laokoon der Fall: er ist nicht das Erzeugniss eines einzigen auf unmittelbarer Anschauung beruhenden schöpferischen Momentes, sondern ex uno lapide (d. h. in geschlossener Gruppe; denn in Wirklichkeit ist sie aus mehreren Stücken zusammengefügt) eum ac liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices: d. h. die Schwierigkeiten, welche in der Verknüpfung des Vaters, der Söhne und der Schlangen zu einer einheitlichen Gruppe lagen, wurden überwunden, gelöst, wie die Schwierigkeiten einer komplizirten Rechtsfrage, und dienten vielmehr den Künstlern, ihre Meisterschaft nach den verschiedensten Richtungen hin darzulegen. Die gewaltige, fast krampfhafte Anstrengung der Bewegungen machte eine Darlegung anatomischen Wissens nöthig, wie sie ohne die durch Herophilus in der Zeit der ersten Ptolemäer zuerst begonnenen Secirübungen am menschlichen Leichnam kaum möglich gewesen wäre. In der Komposition war die Aufgabe zu lösen, die scheinbar sich widerstrebenden und verwirrenden Momente klar auseinander zu legen und doch wieder einheitlich zu verknüpfen und so das Unmögliche oder wenigstens Unwahrscheinliche in dem Kunstwerke als wahrscheinlich vor Augen zu führen. In dem Ausdrucke war nicht nur körperlicher Schmerz in den verschiedensten Abstufungen, sondern gerade im Vater ein Höchstes körperlichen Schmerzes doch immer noch als einem tiefen Seelenleiden untergeordnet darzustellen. Nach allen diesen Richtungen hin bildet der Laokoon den Höhepunkt einer zwar nicht aus unmittelbarem Kunstgefühl heraus, sondern mit bewusster Berechnung, aber noch mit dem vollsten Erfolge arbeitenden Kunst. In Beziehung auf künstlerisches Wissen erscheint er als die reifste Frucht, ja als eine Potenzirung aller vorangegangenen Entwickelungsstufen, an der wir vor Allem bewundern müssen, dass die Grenze des im plastischen Stil Erlaubten zwar berührt, aber nie eigentlich überschritten wird.

Der hier angedeutete Grundcharakter des Werkes findet in den verschiedenen Erscheinungen des Geisteslebens der alexandrinischen Epoche hinlängliche Analogien, nicht aber in der römischen Zeit, in der namentlich die Kunst, abgesehen von einer specifisch römischen, realistisch-historischen Entwickelung, fast nur durch mehr oder minder freie Reproduktion älterer Originale sich eines gewissen äusseren Gedeihens erfreut. Selbst ein der Kunstrichtung des Laokoon noch mehrfach verwandtes Werk, das an die römische Periode heranreicht, der sog. Borghese'sche Fechter (s. unter Agasias), zeigt doch bereits ein starkes Abnehmen derjenigen Kräfte, in deren Vollbesitz sich die Künstler des Laokoon noch befanden, und bestätigt daher die Annahme, dass Letzterer in einer früheren Zeit, etwa zwischen 300 und 150 v. Chr. entstanden sein muss.

Kaum ein anderes Werk der alten Kunst ist in neuerer Zeit unter den verschiedensten Gesichtspunkten so vielfach besprochen worden, wie der Laokoon. Winckelmann's Erörterungen in der Geschichte der Kunst, Lessing's Laokoon, Göthe's Aufsatz in den Propyläen dürfen als allgemein bekannt vorausgesetzt werden. Ueber die neuere Literatur vgl. die Verhandlungen der 16. Philologenversammlung in Stuttgart 1857, p. 165 und Overbeck, Schriftquellen No. 2031.

Für die ältere Entstehungszeit sprechen namentlich: Welcker, alte Denkm. I. 322 ff. und 501 ff. (der auch das poetische Motiv der Komposition besonders schön darlegt) und Brunn, Gesch. der gr. Kstl. I. 424 ff. — Für die Entstehung in römischer Zeit Stephani, Bullet. hist. phil. de l'Acad. de St. Pétersb. VI. 1 ff. u. Bursian, Jahrb. f. Philol. 87, 92 ff. u. in Ersch u. Gruber's Allg. Encykl. I. Bd. 82, 500. — Vom anatomisch-physiologischen und ästhetischen Standpunkte behandelt die Gruppe W. Henke: die Gruppe des Laokoon od. über den kritischen Stillstand tragischer Erschütterung. Leipz. u. Heidelb. 1862.

H. Brunn.

Agessi. Bernard Agessi, Maler, † 1788? Nach ihm findet sich folgender Stich?

Bildniss des Jean Maury, Prediger des Königs etc., sitzend. Nach B. Agessi gest. von Franc. Godefroy. Paris 1789. gr. Fol.

W. Engelmann.

Aggas. Ralph Aggas, Architekt, Aufseher der königl. Bauten zur Zeit der Königin Elisabeth in England, geb. um 1526, war vielleicht ein Verwandter von Edward Aggas, dem Buchdrucker. Er selbst hat wol nicht gestochen, wie man geglaubt hat, und scheint bloss die Zeichnung zu folgenden Plänen geliefert zu haben.

1) Grosser Plan oder Vogelansicht von London u. Westminster. Holzschnitt. 6′ 3″ lang, 2′ 5″ hoch, altenglisches Mass.

Nach Vertue's Meinung entworfen um 1560, im Beginne der Regierung der Königin Elisabeth. Ottley glaubt, dass es Drucke von 1560, bald nach 1588, 1603 u. 1618 gäbe, doch sind die beiden ersten Zahlen sehr ungewiss, da sie sich aus der Inschrift des Oxforder Planes (s. unten) nicht folgern lassen. Der erste Druck hat das Wappen der Königin Elisabeth; derjenige von 1618 das von Jakob I.

Es existirt eine getreue Kopie in Zinn oder einem anderen weichen Metall, die nach Ottley von einem holländischen Stecher, der mit Wilhelm III. nach England kam, herrühren möchte. Vertue gab sie wieder heraus: Vertue, Soc. Antiq. Lond. excudit 1737. Auch den Plan in Braun's Civitates Orbis Terrarum hält Ottley für eine Kopie (nach dem Letzteren wieder eine Kopie in »La Cosmographie Universelle«. Paris 1575). Ist dies der Fall, so ist der erste Abdruck des Holzschnittes schon vor 1603 erschienen. Sichere Anhaltspunkte zu dieser Annahme fehlen jedoch.

2) Grosser Plan oder Vogelansicht von Cambridge. In Metall gest. 1578 herausgegeben.

3) Plan oder Vogelansicht von Oxford. (Celeberrimae Oxoniensis Academiae etc. elegans simul et accurata descriptio). In Metall gest. Grösse des vorigen. Radulpho Agaso autore Ano. Doni. 1578. Augustanus Ryther Anglus deliniavit, 1588.

4) Karte von Dunwich. 1589.

s. Walpole, Anecdotes of Painting in England (nach G. Vertue). 1786. I. 267; V. 16f. — Huber u. Rost, Handbuch IX. 32. — Ottley, Notices.

W. Schmidt.

Aggas. Robert Aggas, englischer Maler, geb. gegen 1619, gest. zu London 1679. Aggas, dessen Name bisweilen fälschlich Augus geschrieben ist, wird von Graham und Walpole als ein guter Landschafts- und Architekturmaler erwähnt. Gleich geschickt in der Behandlung der Oel- wie der Wasserfarben hat er kaum etwas Anderes gearbeitet als Theaterdekorationen. Man führt von ihm nur ein Bild an, eine Landschaft, die noch in London in dem Vereinigungssaal der Körperschaft der Glasmaler vorhanden sei. Aggas war der Lehrer von Thomas Stevenson.

s. Graham, English School p. 398. — H. Walpole, Anecdotes of Painting in England. London 1786. I. 267.

P. Mantz.

Aggere. Stephanus ab Aggere, bei Scardeonius, de Antiquit. Urb. Pataviae, Basil. 1560, p. 373, falsche Lesart für Stefano dall' Arzere, s. Arzere.

Aghinetti. Marco di Guccio Aghinetti, Maler, wahrscheinlich von Florenz, in der zweiten Hälfte des 14. Jahrh. Er kommt im Rechnungsbuche des Bauaufsehers des Florentiner Domes vor, wo eine Zahlung an ihn für Malerei des Wappens der Falconieri verzeichnet ist. Baldinucci glaubt, dass er mit anderen dort genannten Meistern der Weise Giotto's gefolgt sei.

s. Baldinucci, Opere. Mil. 1808—1812. IV. 452.

*

Agi. Andrea Cordelle Agi (auch Cordegliaghi?), venezianischer Maler vom Anfange des 16. Jahrh. und Schüler des Giovanni Bellini, von dessen Werken wenig, von dessen Lebensumständen gar nichts bekannt und über dessen Namen sogar nicht volle Klarheit ist.

Vasari nämlich (im Leben des V. Scarpaccia) spricht von einem Gianetto Cordegliaghi, welcher in Venedig sich fast ausschliesslich mit Kabinetbildern (oder Zimmerverzierungen? Vasari's Ausdruck: quadri da camera) befasst, darin sich durch Zartheit und Weichheit ausgezeichnet und Maler wie Basaiti, Cima da Conegliano u. V. Catena übertroffen habe. Von allem dem scheint nichts auf unseren Andrea Cordelle Agi zu passen. Daher wäre möglich, dass neben Andrea auch ein Gianetto Cordelle Agi gelebt und im Stile des Bonifazio und Schiavone mythologische und allegorische Darstellungen als Zimmerschmuck ausgeführt hätte. Wenn wir jedoch die Unzuverlässigkeit Vasari's bedenken, die insbesondere seinen Nachrichten über die venezianischen Maler anhängt, so werden wir uns zu jener Annahme kaum entschliessen können. Ebenso wenig Gewicht ist auf Morelli's Vermuthung zu legen, es sei ein von seinem Anonimo angeführter »Zuan del Zannin Comandador« der Vasari'sche Gianetto oder unser Andrea Cordelle Agi. Von letzterem Meister führen Moschini und Zanetti jeder ein bezeichnetes Bild an, welche jetzt verschollen sind. Mir ist bei jahrelangem Aufenthalt im Venetianischen nie ein solches vorgekommen. Das einzige Werk mit seinem Namen, das ich kenne, ist das von Sir Charles Eastlake aus der Sammlung des Herzogs von Buckingham in Stowe erworbene Bild der Vermählung der hl. Katharina mit dem Christuskinde in Gegenwart des Täufers. Es ist möglicherweise die früheste Arbeit des Malers, jedenfalls ein Jugendwerk und eine genaue Wiederholung eines vortrefflichen und reizenden Bildes, offenbar von der Hand des Andrea Previtali, welches sich in der Sakristei von San Giobbe zu Venedig befindet. Cordelle Agi's Kopie ist von schwacher Zeichnung, ohne Geist und Leben, aber gut in der Farbe und von schmelzender Behandlung. Die Bezeichnung lautet: † 1504. Andreas cordelle agy dissipulus iovannis bellini pinxit.

Im Museum zu Berlin wird dem Meister eine Vermählung der hl. Katharina in Gegenwart des hl. Petrus zugeschrieben, wahrscheinlich nur vermöge einer Tradition, die auf keiner sichern

Grundlage beruht. Ich finde in dem Bilde eine auffallende Uebereinstimmung mit den Jugendwerken Previtali's. C. Agi's Namen tragen wol noch einige Bilder in Venedig, doch ohne dass dafür ein genügender Grund vorhanden wäre. Mit offenbarem Unrecht ist derselbe einem vortrefflichen Bildchen gegeben, das sich in der »Pinacoteca Contarini« der dortigen Akademie befindet (No. 110): die Jungfrau mit dem Kinde, der hl. Katharina und dem hl. Johannes; meiner Ansicht nach ein Jugendwerk Pordenone's.

O. Mündler.

Nach Rosini wäre das von Zanetti erwähnte Bild von A. Cordelle Agi, Jungfrau mit dem Kinde, das sich in der Galerie Zeno befand, in den Besitz des Berliner Museums übergegangen. Dieses könnte also das oben angeführte Gemälde der Vermälung der hl. Katharina sein; allein abgesehen davon, dass bei Zanetti nur von einer Jungfrau mit dem Kinde die Rede ist, trägt das Berliner Bild die Inschrift nicht, welche an jenem Werke zu lesen war: »Andreas Cordelle Agi f.«

Noch erwähnt Boschini in seinen Ricche Minere drei Bilder des »Cordella« zu Venedig: ein Altarbild in S. Giuliano, ein Bild des Heilands in der Sacrestia della Salute und ein Bildniss des Kardinals Bessarione in der Scuola della Carità. Diese drei Gemälde erwähnt auch Zanetti, sowie noch ein viertes, eine Madonna mit Heiligen im Magistrato dell' Estraordinario bei der Dogana; sämmtlich seien sie im Stile Gio. Bellini's ausgeführt. Zanetti meint, dass dieser Cordella wol der von Vasari genannte Giannetto Cordegliaghi sei; doch habe er in Privatgalerien keines der Kabinetbilder finden können, von denen Vasari spreche, ausser das schon oben erwähnte, das aber nicht Gianetto, sondern Andrea bezeichnet ist. Daher lässt sich mit Sicherheit bis jetzt nicht entscheiden, ob es zwei Cordella oder nur den einen, mit Vornamen Andrea, gegeben habe. Jenes Bildniss des Kardinals Bessarione ist nach einer Anmerkung der Ausgabe des Vasari von Le Monnier in den Dogenpalast gekommen, und zwar in die Camera degli Scarlatti. Die anderen von Boschini und Zanetti erwähnten Bilder scheinen verschollen.

s. Vasari, ed. Le Monnier. VI. 101, 102. — Marco Boschini, Le Ricche Minere etc. Venezia 1674. S. M. p. 112; D. D. p. 29 u. p. 36. — Zanetti, Pittura Veneziana. Ed. II. 1792. I. 88 u. 89. — Anonimo di Morelli, p. 62. 197. — Moschini, Nuova Guida per Venezia. Venezia 1828. — Rosini, Storia d. Pitt. ital. IV. 155.

J. Meyer.

Agin. Zeitgenössischer russischer Zeichner und Illustrator. Von ihm eine Reihe von Zeichnungen zu einer Ausgabe des alten Testamentes, die von K. J. Afanassjew gestochen wurden, s. diesen.

Ed. Dobbert.

Agincourt. Seroux d'Agincourt, s. Seroux.

Aglaophon. Aglaophon, Maler von der Insel Thasos und Lehrer seiner berühmteren Söhne Polygnot u. Aristophon, wesshalb seine Thätigkeit in den Beginn der Perserkriege, nicht, wie Plinius xxxv, 60 irrthümlich angibt, in die 90. Olympiade fallen muss. Ausser allgemeinen Lobsprüchen (z. B. bei Quintil. XII, 10), wird von ihm berichtet, dass er zuerst die Nike geflügelt gemalt habe (Schol. Arist. Av. 573), und ein Pferd ihm besonders gelungen sei (Aelian hist. an. epilog). Einige andere Nachrichten sind irrthümlich von seinem Sohne Aristophon (s. diesen) auf ihn übertragen.

H. Brunn.

Agliati. Luigi Agliati oder Aglietti, Bildhauer von Mailand, Mitglied der Akademie und † daselbst 1863. Von ihm in Venedig und anderen oberitalienischen Städten Grabmonumente und Büsten. Auf der Mailänder Ausstellung von 1845 befand sich von ihm ein Mädchen in weitem Gewande, das mit Thränen auf den Wangen den Rosenkranz abbetet: ein für die Plastik seltsamer Vorwurf.

*

Agliaudo. Ignazio Agliaudo, Architekt und Vedutenzeichner, Spanier von Geburt, lebte zu Turin um 1737. Heineken nennt ihn fälschlicherweise Agliandus.

Nach ihm gestochen:

Ansicht des Lustschlosses La Vigna der Königin von Sardinien bei Turin, nebst der 1737 stattgehabten Illumination. Nach den Zeichnungen der Architekten Agliaudo und Gio. Bernardi. Jo. Ant. Belmondus sc. In dem Werke: La sontuosa Illuminazione della città di Torino per l'augusto sposalizio di Carlo Emmanuele Rè di Sardegna etc. Torino 1737. Fol. Die übrigen 13 Kupfer sind von Prenner, Daudet, Hérisset u. G. Blanco gestochen.

s. Heineken, Dict. I. 53 und II. 290. — Zani, Enciclopedia I. i. 325.

W. Schmidt.

Aglio. Domenico Aglio, Maler, lebte um 1670. Von ihm findet sich nur die Notiz (in den Büchern der Confraternità di S. Rocco di Carpi), dass er die Erlaubniss erhalten, in der Kirche des S. Rocco zu Carpi den hl. Rochus des Guido Reni zu kopiren.

s. Campori, Artisti Estensi. Modena 1855.

Ein Domenico Aglio, gen. il Gobbo, wird noch von Zani, Enciclopedia, erwähnt, als Maler von Vicenza, der um 1714 arbeitete. Es könnte das derselbe Meister wie der vorige sein: oder verwechselte Zani diesen Aglio mit dem Bildhauer Aglio (s. folgenden Artikel), der denselben Beinamen hatte?

*

Aglio. Domenico Aglio genannt il Gobbo, der Bucklige, lebte zu Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts als Bildhauer von Ruf mit seiner Familie in Verona. Er war in Vicenza geb. und dort waren die Brüder Orazio und An-

gelo Marinali von Bassano seine Lehrer gewesen. In Verona begründete er seinen Ruf durch ein Kruzifix von karrarischem Marmor »mit den zwei Seitenbildern«, das er für das Oratorium Sta. Maria della Disciplina fertigte. Für den Saal des Klosters S. Eufemia lieferte er die Statuen der beiden gelehrten Veroneser Onofrio Panvinio und Kardinal Noris. Für den Dom verfertigte er auch eine Büste des letztern. Sta. Maria in Organi erhielt von ihm eine Himmelfahrt Mariä, umgeben von einer Engelgruppe, und S. Stefano für den Hochaltar den Namensheiligen. Pozzo rühmt an ihm die Geschicklichkeit und den Ideenreichthum.

s. Bart. dal Pozzo, Pittori etc. Veronesi. Verona 1718. p. 210.

F. W. Unger.

Aglio. Agostino Aglio, Maler und Zeichner, aus der ersten Hälfte dieses Jahrh. (geb. zwischen 1780 und 1790), der zumeist in England lebte. Die Lithographien, welche er in den zwanziger Jahren in England fertigte, wurden damals als die besten geschätzt, welche daselbst gemacht wurden. Lord Kingsborough liess von ihm die Tafeln zu seinem Werke über die Antiquities of Mexico zeichnen; zu diesem Zwecke bereiste Aglio in den dreissiger Jahren den Kontinent, um in den Bibliotheken von Paris, Berlin, Dresden, Wien, Bologna, Rom alle vorhandenen mexikanischen Darstellungen (Malereien, Schriftzeichen und Sinnbilder) zu kopiren.

Aglio wurde in England auch zu dekorativen Malereien verwendet, insbesondere von Ludwig Gruner 1842—43 im Sommerhause von Buckingham-Palace zur Ausschmückung eines kleinen Zimmers im pompejanischen Geschmack; die Decke ist nach A.'s eigener Komposition. Auch sind von einem Aglio, wol von demselben Meister, Fresken in der Stadthalle zu Manchester in den dreissiger Jahren ausgeführt.

Sein Bildn. lith. von Sthroehling. 4.

a. Von ihm radirt:

1) Flusslandschaft mit breiter steinerner Bogenbrücke. qu. 4.

b. Von ihm lithographirt:

2) Bildniss König Georg's IV. in der Tracht des Hosenbandordens. 1823. Fol.
3) Charles Vanschorel ou le Fualdes Belge! Inneres des Antwerpener Münsters mit vielen Fig. Schandbild auf einen Kirchenältesten des Münsters wegen Unterschlagung, in London gefertigt 1821. A. Aglio del. gr. qu. Fol.
4) Views in Switzerland (Ansichten aus der Schweiz). Nach G. Bourgeois. 5 Hefte zu 4 Bll. 1823. Fol.
5) 6 Ansichten der Abtei Bolton. Fol.
6) 1050 Taf. in: Lord Kingsborough, Antiquities of Mexico, comprising facsimiles of ancient mexican paintings and hieroglyphics, preserved in the royal librairies of Paris, Berlin, Dresden etc. London 1831—1848. Fol. max. Die von Aglio lith. Tafeln (sämmtlich von ihm) sind in den 4 ersten Bänden.

c. Nach ihm gestochen:

1) Moses breaking the tables of the law (Moses die Gesetzestafeln zerbrechend). Gest. v. Huffam. Schwarzk. Fol.
2) Ein Bl. in: The Decorations of the Garden-Pavillon in the grounds of Buckingham-Palace, engraved under the superintendance of Lewis Gruner. Mit 15 kolorirten Tafeln. London, Murray 1846. Fol.

Notiz von L. Gruner.

J. Meyer.

Agnaptos. Agnaptos, Grieche, Baumeister einer Halle in der Altis zu Olympia, welche nach ihm benannt wurde (Pausanias, V. 15. 6., VI. 20. 10 und 13). Seine Zeit unbekannt.

H. Brunn.

Agneessens. Jean-André Agneessens, s. Anneessens.

Agneessens. Edouard (Joseph Alexandre) Agneessens, Maler, geb. zu Brüssel den 24. Aug. 1842. Er hat mit Erfolg seine Studien auf der Akademie daselbst gemacht und malt vorzugsweise Bildnisse. Werke von ihm auf den Ausstellungen zu Brüssel von 1866 und 1869 und auf derjenigen zu Gent von 1868. Davon sind hervorzuheben: Reuige Magdalena und Der Bildhauer.

Alex. Pinchart.

Agneios. Agneios?, Arneios?, s. Herakleides.

Agnelli. Fra Guglielmo Agnelli, s. Guglielmo.

Agnelli. Federigo Agnelli, Kupferstecher, Buchdrucker und Verleger, in der zweiten Hälfte des 17. und im Beginne des 18. Jahrh. zu Mailand thätig. Er muss sehr alt geworden sein; doch ist die Angabe seines Geburtsjahres 1604 bei Zani I. 326 sicher ein Irrthum. Seine Stiche sind ungleich; bald besser, bald wieder sehr mittelmässig.

1) Effigies S. Simpliciani episc. Milan. 4.
2) Ferdinand I., deutscher Kaiser. 4.
3) Ferdinand II., deutscher Kaiser. 4.
4) Papst Innocenz XI. In einem ornamentirten Oval. In der Manier des Claude Mellan ohne Querstriche gest. Agnellus sc. 4.
5) Karl I. v. England. Mit Ansicht v. Whitehall. 4.
6) Franc. Arisio Ord. Conserv. Civit. Cremon. Angelus Maserottus Cremon. pinx.
7) Madonna auf den Wolken sitzend zwischen 2 Engeln mit musikalischen Instrumenten, unten Schäfer. Bezeichnet »Nuovo disegno dell' Aparicione della B. V. dell' Bosco« etc. Unten Dedikation an Graf Antonio Corio. Benedetto de Resegati Inventor. Fed. Agnelli face. Fol.
8) Allegorie auf das Familienwappen der Chigi. Soldaten auf Bergen. Auf einem Fähnchen steht: Sapientiae milites pennas habent. Fol.
9) These. Herkules knieend überreicht eine Hirschkuh dem Jupiter und der Diana. Nach der Zeichnung des Cesare de' Fiori. Fol.
10) Ansicht mehrerer religiöser Gebäude auf einem romantischen Berge. Dissegno della Fabbrica del Smo. Rosario nel Sagro Monte sopra Varese. Fe-

derico Agnelli sculpi in Milano M.DC.LVI. Roy. qu. Fol. Kopie nach Cesare Bassano.

11) Piante delle Città, Piazze e Castelli fortificati in questo stato di Milano ecc. da Don Giov. Batt. Sesti. In Milano, per l'Agnelli scultore e stampatore. 1711. 4.

Die Kupfer sind nach Sesti's Zeichnungen von Agnelli, bei dem schon 1707 eine Ausgabe erschienen war, gestochen.

12) Grundriss der Stadt Mailand. qu. Fol.

13) Vero disegno delle parti laterali dell' Insigne — Chiesa Metropolitana di Milano —. Oben rechts in der Luft ein Engel mit Spruchband, worauf: IL DVOMO DI MILANO. Agnelli fece Milano. gr. qu. Fol.

Diese Ansicht umfasst hauptsächlich gothische Bautheile. Die folgenden Bll. sind nach denjenigen des Archit. Carlo Butio (Buzio, † 1658), die nach seinem Tode am Dombau ausgeführt wurden.

14) Dissegno per la Facciata del Duomo di Milano che mostra l'Uniformita col corpo del Tempio con finestre, et Porte che sono già fatte alla Romana di Carlo Butio Architecto —. Fedu. Agnelli sculp Milno. kl. Fol.

15) Disegno della Facciata del Duomo di Milano di Carlo Butio Architecto —. Agnelli f. kl. Fol.

16) Bll. für: Carlo Torre, Il Ritratto di Milano 1674. 4. Zweite Auflage im Jahre 1714. Per gl' Agnelli sculp. e stamp. 4.

s. Heineken, Dict. I, 54. — Gandellini e de Angelis, Not. — Füssli, Neue Zusätze p. 25. — Ottley, Notices. — Ricci, Architettura in It. II. 393.

W. Schmidt.

Agnelli. Bartolommeo d'Agnelli: Dieser Name mit dem Zusatze inventò e fece findet sich auf einem von 6 Bll., welche Rumohr (s. unten) erwähnt. Das fece bedeutet unzweifelhaft, dass d'Agnelli auch der Stecher der Bll. gewesen. Sie sind von ungleicher Grösse (das bezeichnete qu. Fol.), stellen trocken, jedoch mit fester Zeichnung radirte Geschlinge und Blattverzierungen dar und nähern sich im Stile der imperialistischen Auffassung der Antike. Sie gehören wahrscheinlich zu einer Folge.

s. Rumohr u. Thiele, Gesch. der k. Kupferstichsammlung in Kopenhagen. pp. 91, 92.

W. Engelmann.

Agnelli. N. Agnelli, Maler von Rom in der ersten Hälfte des 18. Jahrh., aber hauptsächlich in Turin beschäftigt. Nur Lanzi (Ticozzi, Dizionario, und Boni, Biografia, wiederholen lediglich seine Angabe), der ihn als Vorgänger von Claudio Beaumont bezeichnet, spricht von ihm; er habe sich eine aus den Manieren des Pietro da Cortona und des Carlo Maratta gemischte Darstellungsweise gebildet und in Turin einen grossen Saal ausgemalt, der daher der Saal des Agnelli genannt worden. Da derselbe für den Hof arbeitete, war dieser Saal wol im königlichen Schlosse. Es findet sich nirgends eine Nachricht, ob diese Malereien noch erhalten.

s. Lanzi, Storia pitt. della It. Ediz. V. Fir. 1834. V. 324.

*

Agnello. Niccolò Agnello, Zeichner, der nach R. Weigel (Kunstkatalog No. 8561) zu Braun's Civitates orbis Terrarum libri VI (Colon. Agripp. 1578 u. f.) Zeichnungen geliefert hat. Auf den Blättern des Werkes selber sind übrigens fast nirgends die Namen der Zeichner angegeben.

*

Agnello. Angelo Agnello oder Aniello di Fiore s. Fiore.

Agnellus. Agnellus, Bischof von Ravenna, † 566, errichtete in der dortigen Kathedrale eine Kanzel oder einen Ambo, von dem noch zwei konvexe Stücke aus griechischem Marmor, 2½ Meter hoch, aufbewahrt werden. Sie enthalten ausser Reliefs mit Fischen, Tauben, Pfauen und Lämmern die Inschrift: SERVUS XPI AGNELLUS EPISC. HUNC PYRGUM FECIT. Ob der Bischof sich damit als den Künstler oder nur als den Stifter bezeichnen will, ist nicht ausser Zweifel, und eben so ungewiss ist es, in welchem Sinne das in derselben Kirche aufbewahrte silberne Stationskreuz nach ihm benannt wird. Letzteres ist 1,66 Meter hoch und 1, 19 Meter breit, und auf beiden Seiten mit Medaillons geschmückt. Die beiden Medaillons in der Mitte enthalten auf der Vorderseite die Auferstehung Christi und auf der Rückseite eine mit ausgebreiteten Armen betende Maria zwischen zwei Cypressen. Auf den Armen des Kreuzes sind 40 andere Medaillons vertheilt. Dass beide Kunstwerke der Zeit des Agnellus angehören, ist nach der Beschaffenheit des Bildwerks mit Sicherheit anzunehmen.

s. Ribuffi, Guida di Ravenna, p. 12, 19.

Fr. W. Unger.

Agnen. Jeronymus Agnen, gen. Bosch, fälschlich für Aeken. s. d.

Agneni. Eugenio Agneni, Maler, geb. in Sutri bei Rom 1819, kam schon 1832 nach Rom, um dort unter Franc. Coghetti zum Künstler sich auszubilden. Von grosser Leichtigkeit des Talents brachte er es unter dessen Anleitung dahin, schon mit 18 Jahren grosse Kirchengemälde in Oel, Tempera und Fresko auszuführen. Von Papst Pius IX. erhielt er 1847 den Auftrag, den Thronsaal im Quirinal auszumalen, von Don Marino Torlonia, dessen Villa mit mythologischen Darstellungen zu schmücken, während er zugleich für den Fürsten Aless. Torlonia verschiedene kleinere Bilder malte. Auch stattete er noch in demselben J. die Kapelle S. Vincenzo di Paola auf Monte Citorio mit 16 Scenen aus dem Leben des Heiligen aus. 1848 nahm er dann als Bataillonsführer der Freiwilligen an der Revolution und an der Vertheidigung Rom's Theil. Nach der Entscheidung der Dinge flüchtete er nach Savona im Genuesischen, wo er 1849 mit seinem Lehrer Coghetti Fresken in der Domkirche, sowie in der Kirche di Legine aus-

führte. Bald darauf wurde er nach Genua zu Wandmalereien in den Palästen Rocca (Die Wandlungen des menschlichen Lebens in 40 Bildern), Solari und Piuma (Das triumphirende Italien) berufen.

1852 von Lefuel, dem Architekten des Louvre-Neubau's, aufgefordert, an der malerischen Ausschmückung desselben mitzuwirken, begab er sich nach Paris, blieb aber daselbst, da er nach dem Attentat Pianori's von der französ. Polizei belästigt wurde, nur einige Monate, ging darauf nach London und liess sich nicht wieder zur Rückkehr nach Frankreich bewegen. Doch hatte er auch in Paris Zeit gefunden, eine Anzahl Bilder auszuführen, darunter Eines, das sich in der modernen Galerie zu Turin befindet: Die Schatten der grossen Florentiner, unter den Hallen der Uffizien gegen die Besetzung der Stadt durch die Fremden protestirend.

In London erhielt er sofort den Auftrag, den Saal der Königin in Convent-Garden auszumalen (4 Darstellungen: Die irdische Schönheit, von Merkur und Amor zum Himmel emporgetragen; Zephyre, Amoretten im Fliegen unterrichtend; Venus mit Amoretten, welche sich im Bogen-Schiessen üben; Amoretten mit Blumen); worauf er für die Königin selber in einem grossen Oelbilde die ganze königliche Familie und die ersten Persönlichkeiten des Hofes auf einem Maskenballe darzustellen hatte.

Nach Befreiung Italiens von der Fremdherrschaft zurückgekehrt und in Florenz angesiedelt, malte er dort für die Schauspielerin Ristori die Säle ihres Palastes, sowie für den Marchese Corsi-Salviati einen grossen Saal in seiner Villa zu Sesto (Die Elemente in 6 Darstellungen, 1864); letztere vielleicht eine der besten seiner Freskomalereien.

Im J. 1866 nahm A. von Neuem an der italienischen Bewegung Theil und zog mit Garibaldi nach Tirol. 1867 stellte er dann verschiedene Scenen aus diesem Feldzuge (in Tempera) in der Villa Salviati, jetzt Mario, bei Florenz dar. Gegenwärtig (1869) ist der Künstler mit Wandmalereien in den Sälen der Nationalbank zu Florenz beschäftigt (Durchschnitt der Landenge von Suez; Der unterseeische Telegraph; die Vereinigung der italienischen Provinzen etc.).

A. hat sich in allen Gattungen der Malerei mit Glück versucht. Sehr fruchtbar und gewandt hat er ausser seinen grossen Wandgemälden eine Anzahl Genrebilder geliefert, sowie die Ausstellungen der fünfziger Jahre mit biblischen u. allegorischen Darstellungen beschickt, von zum Theil seltsamer Erfindung. In der Wahl der Stoffe hat er alle Einflüsse seiner Zeit erfahren. In seiner Freskomalerei ist die gute Einwirkung der älteren italienischen Meister noch sichtbar, doch geht im Ganzen seine Darstellungsweise über eine geschickte Mittelmässigkeit nicht hinaus.

Diego Martelli.

Agnes. Agnes, Tochter des Markgrafen Arnold von Meissen, Aebtissin zu Quedlinburg von 1184 bis um 1205, wird von Schriftstellern des vorigen Jahrh (wie z. B. Wennigstadius bei Abel, Sammlung etl. alter Chroniken, p. 493), als Künstlerin gepriesen, indem man ihr einerseits ein mit gemalten Initialen geziertes Evangelienbuch, anderseits die schönen Ueberreste eines in Wolle gestickten Teppichs zuschreibt, die in dem Zitter (Secretarium) der S. Servatii Stifts- und Schlosskirche zu Quedlinburg aufbewahrt werden. Das Evangeliarium (No. 67) gehört jedoch seiner Schrift nach dem Ende des 15. Jahrh. an, und der mit Silber überzogene Deckel enthält die Jahrszahl 1515. Der Teppich dagegen ist nach dem Stil der darauf gestickten Darstellungen allerdings in die Zeit der Aebtissin Agnes zu setzen, und es lässt sich kaum zweifeln, dass wir in ihm die Dorsalia für den Chor und die tapete ante summum altare besitzen, welche Agnes nach einer von ihr selbst herrührenden Aufzeichnung (Erath, cod. dipl. Quedl. p. 109. n. 40) dem Kloster schenkte. Dass sie dieselben selbst gestickt habe, ist wol nicht anzunehmen, und noch weniger, dass sie die Zeichnungen dazu verfertigt. Ob sie den Inhalt der Darstellungen angegeben, bleibt mindestens zweifelhaft.

Diese Teppiche gehören zu dem Merkwürdigsten, was wir aus jener Zeit besitzen, sowol wegen ihres Inhalts, als wegen der künstlerischen Ausführung. Der Inhalt ist den zwei ersten Büchern des Martianus Capella von der Vermälung der Philologie und des Merkur entnommen, die Notker in St. Gallen im J. 1022 übersetzt hatte. Doch beweisen die Beischriften, dass bei der Erfindung der Zeichnung für die Teppiche ein lateinischer Text von der Art der Göttinger Handschrift benutzt ist, die kaum jünger als der Teppich sein kann, und den neuesten Herausgebern des Textes nicht bekannt war. Wir haben hier also ein seltenes Beispiel von dem Wiederaufleben der klassischen Studien u. der Benutzung einer heidnischen, halb philosophischen, halb mythologischen Allegorie zu kirchlichen Bildern, welche die heiligste Stätte zu schmücken bestimmt waren. Dem Stil nach ist die Zeichnung dieser Teppiche einigermassen dem wahrscheinlich gleichzeitigen Deckengemälde der Michaeliskirche in Hildesheim verwandt. Man unterscheidet jedoch zweierlei Hände, indem einige Figuren in der Würde und Anmuth der Hauptformen und besonders im Faltenwurf sich erheblich vor andern, die nicht über das Gewöhnliche hinausgehen, auszeichnen. Die Ausführung beschränkt sich auf scharfe Umrisszeichnung, die mit Farben einfach ausgefüllt und nur schwach schattirt ist.

s. Abbildungen bei Steuerwald u. Virgin, Mittelalterl. Kunstschätze im Zittergewölbe in Quedlinb. V. 36—40. — Kugler, kl. Schr. I. 136. — Guhl's Kunstdenkm. I. 14.

s. Ranke u. Kugler, Beschreib. u. Gesch. der Schlossk. zu Quedlinb. p. 147—152. — Kugler, kl. Schriften. I. 635. — Schnaase, Gesch. der bild. Künste. V. 687.

Fr. W. Unger.

Agnesini. Francesco Agnesini, Bildhauer aus Carrara, war ein Schüler des Alessandro Algardi. In Bologna ist von ihm eine der beiden Kolossal-Statuen aus Sandstein, die als Träger am Eingange des Palastes der Bargellini angebracht sind. Dieser Palast wurde 1650 von Agostino Barelli gebaut und führt von jenen beiden Figuren den Namen Palazzo dei Giganti. Auch in und um Verona hat Agnesini Verschiedenes gearbeitet, und man rühmte dort namentlich einen Adonis im Garten des Grafen Verità in Lavagna.

Bart. dal Pozzo, Pittori etc. Veronesi. p. 205. — Campori, Artisti Estensi. p. 10. — Ricci, Archit. in Ital. III. 604.

Fr. W. Unger.

Agni. Zanino Agni, Glasmaler aus der Normandie, wird in den Urkunden, welche das Archiv des Mailänder Doms aufbewahrt, mit Stefanino da Pandeno, Michelino da Bisotio, Bartolomeo de Franzia sive Sabaudia (Savoyen) unter den Magistri a vetreatis genannt, die 1416 unter die Arbeiter am Dom aufgenommen wurden, um die Fenstermalereien zu vollenden, welche bald nach 1400 Tommaso Diosandry begonnen hatte. Nur diese Glasmaler scheinen zu jener Zeit am Dome beschäftigt gewesen zu sein; erst später erwähnen deren die Urkunden des Baus eine grössere Anzahl.

s. Am. Ricci, Archit in Italia. II. 387.

*

Agnolo. Agnolo da Siena, s. Agustinus de Senis u. Angelo di Ventura.

Agnolo. Agnolo del maestro Giovanni 1334; Agnolo di Vanni 1358; Agnolo Micheli (14. Jahrh.); Agnolo di Taddeo dipintore 1397, alle in der Florentiner Malerrolle angeführt.

s. Gaye, Carteggio. II. 36.

Fr. W. Unger.

Agnolo. Agnolo di Nalduccio, Maler in Siena, malte 1369 eine Fahnenstange für Sta Maria di Agosto und das im Dom aufbewahrte Banner der Gemeinde. Noch in der Malerrolle von 1389 aufgeführt.

s. Milanesi, Doc. Sen. I. 40. 309.

Fr. W. Unger.

Agnolo. Agnolo di Masolo in Gubbio, ein Maler, der 1370 nach Urkunden in den Büchern des Camerlengato zu Gubbio thätig war u. 1399 gest. ist. Kurz vor seinem Tode arbeitete er für die Brüderschaft der Sta Maria de' Laici, deren Kapelle jetzt die Krypte dieses Namens ist. Die schadhaften Fresken, die sich daselbst noch befinden, übrigens von mehreren Meistern herrühren, sind im Stile jener Zeit gemalt, indess von geringer Bedeutung.

s. Crowe and Cavalcaselle, Hist. of Paint. in Italy. II. 191. — Gualandi, Memorie Originali Italiane risguardanti le belle Arti. Bol. 1840—1845. S. IV. 48.

Fr. W. Unger.

Agnolo. Agnolo Gaddi, s. Gaddi.

Agnolo. Agnolo, Sohn des Niccolò degli Ociroli, Goldschmied in Florenz, arbeitete 1440 für S. Giovanni daselbst ein Paar silberner und vergoldeter Leuchter. Die Angabe Gori's (Thesaurus veterum diptychorum, Flor. 1759), dass ein Angelo di Niccolò mit Pollajuolo an den grossen Kandelabern des Silberaltars derselben Kirche gearbeitet habe, beruht offenbar auf einer Verwechslung mit jener Thatsache. Diese Kandelaber wurden erst 1465 bestellt und 1470 vollendet.

s. Labarte, Arts industriels etc. II. 496. 497.

*

Agnolo. Agnolo Zotto von Padua wird in dem von Morelli 1800 herausgegebenen Manuskript des Anonymus erwähnt als der Urheber einer Figur des h. Paulus auf dem dritten Pilaster zur Rechten des Eingangs von S. Antonio in Padua, mit der Bezeichnung »ignobile pittore«. Weder dieses noch irgend ein anderes Bild von seiner Hand ist uns erhalten, obgleich wir aus den Urkunden der Kirche die Gewissheit haben, dass er 1469 im Zunft-Register zu Padua eingeschrieben ist; dass er 1489 in Santa Giustina zu Padua und 1472 in der Gattamelata-Kapelle mit andern Schülern Squarcione's gearbeitet hat. Unter diesen Umständen würde sein Name der Erinnerung kaum werth erscheinen, wenn nicht die Aehnlichkeit desselben mit demjenigen von Giotto Veranlassung gegeben hätte, dem grossen Florentiner einige der Malereien im Salone von Padua zuzuschreiben, welche wahrscheinlich von jenem Schüler des Squarcione herrührten.

s. Notizia, ed. Morelli. p. 8. — Gonzati, la Basilica di Padova. I. 58. 59. — Scardeone, Antiq. Patav. p. 373. — Moschini, Vicende della Pittura. p. 25.

Crowe u. Cavalcaselle.

Agnolo. Agnolo di Donnino oder di Domenico Donnini, Florentiner Maler des 15. Jahrh., erst nach 1513 †, da vom ersten Mai dieses Jahres sein Testament datirt ist. Er arbeitete gleichzeitig mit Cosimo Rosselli, mit dem er sehr befreundet war und in dessen Weise er gemalt zu haben scheint. Vasari berichtet, dass in dem Buche mit Zeichnungen verschiedener Meister, das er besass, die Bildnisse des Cosimo Rosselli und des Benedetto da Rovezzano von der Hand des Agnolo seien. Er erzählt dann weiter, dass sich A. mit dem Zeichnen viel Mühe gegeben und darauf so viel Zeit verwendet habe, dass er zum Malen nicht gekommen sei; was dann auch von Baldinucci wiederholt wird. Dazu will freilich die andere Mittheilung Vasari's nicht passen, dass nämlich A. unter den Malern gewesen, welche Michelangelo nach Rom gerufen, um

von ihnen die Freskotechnik zu erlernen. Von den bei Vasari erwähnten Wandmalereien des Meisters im Hospital di Bonifazio, deren auch Richa und Baldinucci gedenken, ist nichts mehr erhalten, wie überhaupt alle seine Werke untergegangen zu sein scheinen. Baldinucci sah seiner Zeit noch Freskomalereien in einer Kapelle in dem Dorfe Calcinaja bei Florenz, die er für eine Jugendarbeit des Agnolo hielt. Baldinucci, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. lebte, schloss dies aus der Verwandtschaft mit den übrigen Werken des Künstlers, die er also noch gesehen, und fand in jenen Gemälden die jugendliche Hand in der Trockenheit der Umrisse, von der die späteren Bilder frei seien. Vasari meldet noch, dass A. sehr arm gest. sei, wobei dann nur zu verwundern, dass er ein Testament machen konnte, darin er seine Söhne Domenico u. Francesco zu Erben einsetzte.

Nach seiner Zeichnung:

Das Bildniss des Benedetto da Rovezzano in Holzschnitt in den Ausgaben des Vasari (Vasari, ed. Le Monnier. VIII. 175). Wahrscheinlich auch dasjenige des Cosimo Rosselli, ebenda (Vasari, ed. Le Monnier. V. 27).

s. Vasari, ed. Le Monnier. V. 32. VIII. 180. XII. 190. — Baldinucci, Notizie de' Professori del Disegno. Milano 1808—1812. V. 483. — Richa, Notizie Istoriche delle Chiese Fiorentine. 1754. V. 327.

J. Meyer.

Agnolo. Die **d'Agnolo,** mit dem Geschlechtsnamen **Baglioni**, **Florentiner Architektenfamilie zur Zeit der Renaissance.**

Baccio (Bartolommeo) d'Agnolo Baglioni der Vater, geb. 1460 zu Florenz, † daselbst 1543. Er zählt zwar nicht zu den grossen Baumeistern, den Brunellesco, Alberti, Michelozzo, Benedetto da Majano und Cronaca, welche den Charakter der Florentiner Renaissance-Architektur bestimmt haben, nimmt aber doch in der Weiterbildung derselben eine bedeutsame Stelle ein. Seines Zeichens war er »legnajuolo«, d. h. sowol Zimmermann als Holzschnitzer und Meister in eingelegter Arbeit; wie ihn denn auch die noch vorhandenen Urkunden namentlich in seiner früheren Zeit unter dieser Bezeichnung anführen. Bekanntlich sind fast alle Architekten des Cinquecento, sei es vom Handwerk, sei es von der Bildhauerei oder Malerei ausgegangen, und gerade diese praktische Grundlage, welche die Formenanschauung übte, erklärt Vasari gleich am Anfang seiner Biographie des Baccio für das Richtige. Auch blieb d'Agnolo, unerachtet des Ansehens, dazu er bald als Baumeister kam, zeitlebens bei seinem Handwerk; wie er andererseits immer seine Werkstatt beibehielt, darin die angesehensten Meister jener Zeit, Florentiner Bürger und Fremde, »zu schönen und bedeutsamen Gesprächen« sich zu versammeln pflegten (Vasari). Dort gingen Andrea Sansovino, Filippino Lippi, Majano, Cronaca, die Sangalli, auch der junge Rafael und bisweilen selbst Michelangelo ein und aus. Beweis genug, dass Baccio unter seinen Genossen geachtet war, wenn ihn auch später einige Male der Vorwurf traf, dass man am Künstler immer noch den Zimmermann merke. Bei seinen Mitbürgern gleichfalls fand er bald als Architekt volle Anerkennung und Aufträge zu Bauten der verschiedensten Art.

I. Baccio als Meister in feiner Holzarbeit.

Ehe jedoch von diesem näher die Rede ist, haben wir seiner Leistungen in kunstreicher Holzarbeit zu gedenken. Eines seiner frühesten Werke, darin sich gleich seine ganze Tüchtigkeit bewährte, war das Chorstuhlwerk in S. Maria Novella, insbesondere die hohen Rücklehnen desselben (noch erhalten); mit verschiedenfarbigen Hölzern eingelegte Renaissance-Ornamente, Arabesken vom anmuthigsten Fluss der Zeichnung und zierlich in den Raum vertheilt, wie sie damals meistens an die Stelle der früher gebräuchlichen architektonischen Ansichten traten (die Stühle selber später nach einer Zeichnung des Vasari erneuert). Weiterhin der Orgellettner in derselben Kirche, der in dem jetzigen hölzernen verborgen noch vorhanden sein soll, und das Holzschnitzwerk an dem Hauptaltare der Kirche S. Annunziata (nach der Zeichnung L. B. Alberti's oder Leonardo's da Vinci?), das indessen später bei der auf Kosten der Söhne des Vitale Medici vorgenommenen Erneuerung des Altars weggenommen wurde. Durch diese Werke in seiner Vaterstadt zu Ruf gekommen, wurde Baccio 1496 mit den namhaftesten Architekten der Zeit zur Berathung über eine neue Decke im grossen Rathssaale des Stadtpalastes (Palazzo vecchio) berufen. Unter dem 17. Febr. 1496 (1497 neuen Stils) übernahm er dann mit ihnen die Anfertigung derselben um den Preis von 23 Lire für jedes der hundert Felder. Ihm fiel ein beträchtlicher Theil der Arbeit zu; wie sich aus den Urkunden ergibt, das grosse Gesimse, dann auch, unter Beihülfe von Antonio Sangallo, das Holz- und Schnitzwerk für den Altar der daselbst errichteten Kapelle und der Rahmen für das von Filippino Lippi gezeichnete und von Fra Bartolommeo gemalte Altarbild (die Ausstattung des Saales wurde später unter Cosimo I. von Vasari verändert). Für die ganze Arbeit, soweit sie in der Einrahmung des Altares bestand, erhielt Baccio 1690 Lire, wovon er die zweite Zahlung am 10. Juni 1502 empfing. Für seine Bilderrahmen war der Meister überhaupt gesucht. Von 1500—1503 finden wir ihn als Leiter (»capomaestro«) jener Werke im Palazzo vecchio angeführt, zu denen auch die Errichtung einer Treppe mit reichem Marmorschmuck gehörte, welche in jenen Saal führte. Den 17. Juni 1503 schied er dann aus jener Stelle aus, zu der nun Giuliano da Sangallo erwählt wurde. Schon den 10. Okt. 1502 dagegen hatte er es übernommen, die geschnitzten und eingelegten Chor-

stühle der Kirche S. Agostino zu Perugia, nach der Zeichnung des Pietro Perugino zu fertigen, für den Preis von 1120 Gulden Peruginer Münze.

Auch weiterhin noch war B. mit grossen Holzarbeiten im Auftrage der Stadt Florenz beschäftigt, so mit Triumphbögen, wie sie kunstvoll verziert im Cinquecento bei festlichen Anlässen Sitte waren, für die Ankunft Leo's X., und später 1536 mit seinem Sohne Giuliano für den Einzug Karl's V. In den Häusern, die er baute, waren die innere Einrichtung, die Vertäfelung und die Möbel öfter von seiner Hand. Baldinucci (oder vielmehr Piacenza in seinen Zusätzen zu Baldinucci) hebt diesen Schmuck, der zu der Einfachheit der äusseren Ornamente eine schöne Ergänzung gebildet habe, rühmend hervor. Insbesondere zeichnete sich das für Borgherini erbaute Haus (jetzt im Besitz der Familie Rosselli) durch eine solche Ausstattung aus, durch die Thürornamente, die Kamine und vor Allem durch die Truhen von Nussbaumholz mit geschnitzten Kinderfiguren, wie man sie zu Vasari's Zeit, nach dessen eigenem Geständnisse, nicht mehr zu Stande brachte.

Ueberhaupt war unser Meister in aller Ornamentation, welche der Charakter der festlichen Architektur erfordert, von anerkannter Kunstfertigkeit. Diese bewährte er noch insbesondere, als ihm die Vollendung des Marmorfussbodens in S. Maria del Fiore (der Domkirche) von Florenz übertragen wurde. Er legte hierbei nach eigener Erfindung eine neue Zeichnung zu Grunde u. war zugleich Einer der Ersten, der die Teppichmusterung aufgab. Er bildete die Muster des Ornaments in einfachen geometrischen Figuren aus Marmorplatten von wenigen harmonisch gestimmten Farben u. brachte so ein reines architektonisches Formenspiel zu Stande, das zu dem Bau und seinen Formen passend gestimmt ist. Burckhardt bezeichnet jenen Fussboden als das bedeutendste Werk dieser Art, das aus der Blütezeit der Renaissance sich erhalten hat. Richa ist nach dem Vorgange von Cinelli (Bocchi, Le Bellezze della città di Fiorenze, ampl. da Gio. Cinelli, Fiorenze 1677) nicht abgeneigt, die Zeichnung dieses Dombodens eher dem Franc. da Sangallo als dem Baccio zuzuschreiben: doch hat man bis jetzt gemeinhin den letzteren als deren Urheber angenommen. Uebrigens starb B. über der Ausführung; das Werk wurde von seinem Sohne Giuliano fortgesetzt, jedoch erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. ganz vollendet. Hierbei handelt es sich nur um die Ornamentirung des Bodens im Mittelschiffe; diejenige in den Seitenschiffen war schon 1526 (nach der Zeichnung Michelangelo's?) vollendet.

II. Baccio als Baumeister von Palästen und Privathäusern.

Was Baccio als Architekt leistete, ist in doppelter Beziehung von Bedeutung. Er hat einmal in die Florentiner Architektur jene Neuerungen eingeführt, welche für die Bauformen der ganzen italienischen Hochrenaissance bestimmend geworden sind, und dann dem kleineren Haus des reichen Florentiner Bürgers die künstlerische Gestalt gegeben, die es dem Palastbau nähert und doch noch im Charakter des bürgerlichen Hauses belässt.

Der erste Versuch freilich schlug ihm zunächst bei seinen Landsleuten nicht zum Ruhme aus. Er hatte seine architektonischen Studien in Rom gemacht und sich dort, gleich den meisten seiner Genossen, nach den kräftig vorspringenden, plastisch stark ausgesprochenen Formen der aus dem Alterthum noch erhaltenen römischen Architektur gebildet. Nach Florenz zurückgekehrt, wurde er bald nach dem J. 1500 mit einem Privatbau beauftragt. Er hatte für Gio. Bartolini ein Haus (Vasari nennt es einen Palast; jetzt Hôtel du Nord am Platze S. Trinità) aufzuführen, für dessen Fassade ihm nur ein schmaler Raum gegeben war, und suchte nun, indem er sich zugleich einer neuen Aufgabe gegenüberfand, seine neuen Anschauungen eigenthümlich zu verwerthen. Die florentinische Palastfassade, wie sie Brunellesco, Michelozzo, Majano und Cronaca ausgebildet, war in ihrem ernsten Rustikacharakter, bei breiter Frontanlage, entschieden horizontaler Gliederung, grossen Rundfenstern und abschliessendem mächtigem Kranzgesimse auf das Gleichmässigste durchgeführt; sie wirkte namentlich durch die Ruhe der Verhältnisse und den in einfachen Formen ausgesprochenen Charakter der Grossräumigkeit. Baccio sah wol, dass bei kleineren Bauten diese Hauptzüge eine Umgestaltung erfahren müssten. Er gab zunächst seinem Bau neben der horizontalen eine nicht minder kräftige vertikale Gliederung, indem er die Rustika an den Ecken stärker und pilasterartig ausprägte; Thüre und Fenster aber (nur drei Oeffnungen in der Front), die er viereckig bildete, fasste er mit starken Halbsäulen toskanischer Ordnung ein, welche Architrav, Fries und Giebel tragen, und brachte Nischen zwischen den Fenstern an, wodurch jener vertikale Zug noch stärker hervortritt. Eine solche Einrahmung der Oeffnungen, abwechselnd mit Rund- und Spitzgiebeln, wie sie nachher so gebräuchlich und bald darauf auch von Rafael angewendet worden ist, schien damals unerhört; fast nur an Kirchenthüren hatte man dergleichen gesehen.

Die Florentiner, an ihre einfachen Rustikafaçaden gewöhnt, nahmen die Neuerung schlecht auf; sie verhöhnten den Bau mit Spottgedichten und hingen Laubgewinde daran auf, wie es an den Kirchenthüren bei festlichen Gelegenheiten der Brauch war. In Wahrheit hatte Baccio, dem wol die Tabernakel der Altäre im Pantheon zum Vorbild gedient, nichts Anderes gethan, als was bald darauf mehr auf eigenen Antrieb hin als nach seinem Beispiele die Mehrzahl der Architekten in ganz Italien zur Ausführung brachte.

Auch war ein derartiger Fensterschmuck, wenn gleich in der Renaissance von d'Agnolo zuerst versucht, doch keineswegs schlechthin neu; er findet sich schon im Alterthum an einigen Fenstern des Sonnentempels zu Balbeck. Sobald einmal die antiken Bauformen zu allgemeiner Anwendung kommen und doch in Folge der neuen Raumbedürfnisse das ihnen zu Grunde liegende Gesetz der Konstruktion sich nicht durchführen lässt, liegt es sehr nahe, ihren mustergültigen Kanon zu einer festlichen Scheinarchitektur zu benutzen; sie werden zum selbständigen Ausdruck eines scheinbaren Organismus. Eine solche Verwerthung der Antike liegt ganz im Geiste der Renaissance, und insofern kann man Baccio als einen ihrer Fortbildner bezeichnen. Auch war er dergestalt Einer der Ersten, die durch eine Formengebung, welche stärkere Schatten wirft, das malerische Princip der Renaissance-Architektur deutlicher aussprachen, während man ihm andererseits ein feines Gefühl für architektonischen Rythmus der Verhältnisse zuerkennen muss.

Allerdings ist jener Versuch Baccio's nicht durchaus geglückt. Die vorspringenden Säulen und Giebel sind zur Grösse des Hauses etwas schwer gerathen; insbesondere aber hat er es mit dem Kranzgesimse verfehlt. Offenbar hatte er darin mit Cronaca wetteifern wollen, der den Palast Strozzi in der wirksamsten Weise vollendete, indem er ein antikes Gesimse im Einklang mit dem Bau vergrösserte. Diese Fähigkeit, alle Glieder des Baus in eine lebendige Uebereinstimmung zu bringen, fehlte bisweilen unserem Meister, wenn er auch sonst die Verhältnisse gut zu treffen wusste. Da er das Muster eines schönen Gesimsstückes, das er in den Gärten der Colonna zu Rom kopirt hatte, ohne Weiteres dem Hause aufsetzte, passte es zu diesem, »wie der Hut eines Erwachsenen auf den Kopf eines Knaben«. Uebrigens liess sich d'Agnolo den Tadel der Florentiner, nachdem er den ersten Aerger überwunden, wenig anfechten (»carpere promptius quam imitari«, Tadeln ist leichter als Nachmachen, liess er mit Bezug auf sie in den Fries der Thüre meisseln).

Doch wurde er seitdem in der Anwendung der von Rom entlehnten Formen mässiger. Er führte nun eine Reihe von Bauten auf, welche jene richtige Mitte hielten zwischen Haus und Palast: die Casa Lanfredini, jetzt Corboli, zwischen den Brücken S. Trinità und della Carraia; für die Familie Taddei den Palast in der Strasse de' Ginori, jetzt Palazzo Pecori-Giraldi genannt; für Pierfrancesco Borgherini jenes Haus im Borgo S. Apostolo (jetzt der Familie Rosselli gehörig), dessen innere Einrichtung so wohl gelungen war; letzteres auch noch bemerkenswerth durch die vortreffliche innere Raumeintheilung und die Treppenanlage. In den Höfen ist die florentinische Weise mit wirksamer Einfachheit und meistens mit Anwendung der toskanischen Säule beibehalten. Auch die Casa Serristori auf dem Platze S. Croce (früher Palazzo Cocchi) wird dem Baccio zugeschrieben, ein Bau mit Loggien (die jetzt durch Mauerwerk mit Fenstern geschlossen sind) über den Hallen des unteren Stockwerks, der das System der florentinischen Hallenhöfe glücklich auf die Façade überträgt.

In der Villenarchitektur zeichnete sich Baccio gleichfalls aus. Die malerische Mannigfaltigkeit der Anlage lässt sich noch jetzt, trotz des Umbau's, in dem Landhause erkennen, das er in Gualfonda, wieder für Bartolini, errichtete (später Besitz der Familie Stiozzi, jetzt Palazzo Orsini). Noch eine andere Villa, auf einem der schönsten Punkte bei Florenz, auf dem Hügel von Bellosguardo, ist erhalten (jetzt Eigenthum der Castellani). Ricci berichtet, dass d'Agnolo's Ruf auch nach Rom gedrungen, und dort verschiedene Bauten nach seinen Zeichnungen ausgeführt seien, so z. B. der Palast Salviati an der Longara (abgebildet in: Letarouilly, Edifices de Rome Moderne, Paris 1857. III. Pl. 277, und hier dem Nanni di Baccio Bigio zugeschrieben). Indessen zeigt der Bau nur wenige von den eigenthümlichen Zügen Baccio's, und auf welchen Gewährsmann sich Ricci's Angaben stützen, ist nicht angegeben. Eine ähnliche Façade zeigt der Palast Ricci gegen den Platz Monserrato; sie wird ebenfalls unserem Meister zugeschrieben.

III. Baccio als Vorsteher des Dombaus und als Erbauer von Kirchen.

Auch für das öffentliche Bauwesen war Baccio in Florenz beschäftigt. In den Urkunden kommt er als Oberbaumeister des Doms vor von 1506 bis 1529, öfters zusammen mit Cronaca und den beiden Sangalli, 1511 und 1529 auch allein. Unter anderem sollte er das Dockengeländer um die Kuppel fortführen, welches Brunellesco nicht mehr hatte ausführen können; und da dessen Zeichnungen verloren gegangen, machte Baccio eine neue, darnach er denn auch einen Theil des Geländers (gegen die Strasse der Balestrieri zu) herstellen liess. Allein Michelangelo, der gerade damals von Rom zurückkehrte, erhob gegen das begonnene Werk den entschiedensten Widerspruch. Es verdross ihn schon, dass der neue Baumeister die Verzahnungen, welche Brunellesco absichtlich zum Fortbau gelassen, weggeschlagen. Zudem fand er Baccio's Galerie kleinlich, der Grösse der Kuppel ganz unangemessen, so dass er es nicht anders als einen »Grillenkäfig« nannte und seiner Entrüstung überall lauten Ausdruck gab. Er bewirkte denn auch, dass die Arbeit eingestellt und die Angelegenheit vor dem Kardinal Giulio Medici von Künstlern und sachkundigen Bürgern der Stadt auf's Neue berathen wurde. Aber sie kam nicht zum Austrag; auch sein Modell wurde nicht angenommen, und

so ist jener Umgang um die Kuppel bis auf den heutigen Tag unvollendet geblieben.

Mehr Glück hatte B. mit den Kirchenthürmen, die nach seinen Zeichnungen ausgeführt wurden. Grossen Beifall fand namentlich derjenige von S. Spirito, auch noch bei späteren italienischen Architekten (Milizia). Er zeigt drei dorische Ordnungen von schlanken Verhältnissen übereinander, darüber eine mächtige Gesimskrönung und schliesst mit einer Pyramide, die erst im J. 1541 aufgesetzt wurde. B. baute ausserdem 1517 den Thurm von S. Michele degli Antinori und begann 1524 denjenigen von S. Miniato al Monte, der durch gute Verhältnisse und feine Gesimsbildung sich auszeichnet, auch 1529 den Geschützen des Prinzen von Oranien widerstand, aber unter den Wechselfällen des Kriegs, denen damals Florenz unterworfen war, unvollendet geblieben ist. Dass übrigens die Thurmbauten die schwächere Seite der Renaissance in ihrer Kirchenarchitektur sind, verhehlen auch diese Werke Baccio's nicht. Endlich ist noch die kleine Kirche Giuseppe dalle Concie nach seinen Zeichnungen gebaut (angefangen 1519), aber nach seinem Tode gleichfalls nicht vollendet. Die beiden Kapellen zu Seiten des Hochaltars, welche der Kirche die Form des Kreuzes gegeben hätten, kamen nicht zur Ausführung.

B.'s Bauweise, wie er sie namentlich in den kleineren Palästen durchführte, blieb in Florenz nicht ohne Nachahmung. So ist das schöne Haus Comini, jetzt Larderel, in der Strasse Tornabuoni deutlich dem Pal. Bartolini nachgebildet; man hat es bisweilen unserem Meister zugeschrieben, doch ist es das Werk Giov. Ant. Dosio's.

Die Stellung, welche Baccio d'Agnolo in der italienischen Renaissance einnimmt, wird also vorzugsweise dadurch bezeichnet, dass er den römischen Stil (d. h. den von Rom ausgegangenen Stil der Hochrenaissance) mit dem florentinischen zu vermitteln suchte und dies auch für Gebäude kleineren Umfangs wol zu erreichen wusste. Den derben Sinn des Zimmermanns — der begreiflich bisweilen auch in's Zierliche umschlug — hat freilich der Architekt nicht immer verleugnen können, und als ihn die Stadt zum Schätzer der von Rustici für das Baptisterium gearbeiteten Bronze-Gruppe berief, mochte sich dieser nicht ganz mit Unrecht darüber beschweren, dass man einen Tischlermeister anstelle, um das Werk eines Bildhauers zu prüfen. Allein, wie in jener künstlerischen Zeit auch Talente zweiten Ranges zu tüchtigen Leistungen sich aufzuschwingen wussten, dafür gibt unser Baccio ein treffendes Beispiel.

Sein Bildniss in Holzschn. in den Ausgaben des Vasari (Le Monnier V. 223). — Dass. in der Ausgabe des Bottari von einem Ungenannten radirt.

—— Gürtelb. G. Vasari del. C. Colombini sc. In: Serie degli uomini i piu illustri in Pitt. etc. Firenze 1769. gr. 4.

Abbildungen 1—3) in: Architecture Toscane, ou Palais, Maisons et autres Edifices de la Toscane, dess. par Grandjean de Montigny et A. Famin. Paris 1837. Fol.

1) Casa Bartolini (Hôtel du Nord) auf der Piazza di S. Trinità, Façade. Pl. 63.

2) —— Durchschnitt. Pl. 64.

3) Palazzo Cocchi (Casa Serristori) auf der Piazza di S. Croce. Pl. 27.

4) Plan u. Aufriss des Kirchenthurms von S. Spirito in: Ruggieri, Scelta di Architetture etc. di Firenze. Firenze 1755. I. Tav. 25. Fol.

s. Vasari, ed. Le Monnier. V. 223—227. 232. VIII. 117. XII. 6. — Richa, Not. Ist. delle Chiese Fior. I. 180. III. 56. VI. 124. VIII. 38. — Baldinucci, Notizie de' Professori, Mil. 1808—12. V. 48—56 (v. Giuseppe Piacenza). — Gaye, Carteggio. I. 585—587. II. 276. — Milizia, Memorie degli Architetti. Bologna 1827. I. 239. — G. F. Berti, Cenni storici-artistici per servire di guida e d'illustrazione all' insigne basilica di S. Miniato al Monte. Firenze 1850. p. 19. — Ricci, Storia dell' Architettura etc. II. 114—116. III. 69. 208—210. — Burckhardt und Lübke, Neuere Baukunst, p. 74. 256. — Burckhardt, Cicerone, 2. Aufl. 1869. I. 315—317.

J. Meyer.

Filippo, Giuliano u. Domenico d'Agnolo, des Baccio Söhne, waren gleich dem Vater kunstfertige Meister in Schnitzwerk und eingelegter Holzarbeit.

Giuliano, der zweite von ihnen, bildete sich noch zu Lebzeiten des Vaters zugleich zu einem tüchtigen Architekten aus, so dass er unter Cosimo I. in die Stelle desselben als Oberbaumeister von S. Maria del Fiore einrücken konnte. Er vollendete dort verschiedene Arbeiten, die der Vater unfertig zurückgelassen, so unter anderem den marmornen Fussboden, wie er später auch die Chorschranken aus Holz ausführte. Ueberhaupt liess der Herzog Cosimo I. dem Chor eine reichere Form geben und beauftragte mit der Ausführung den Giuliano, der 1547 nach der Zeichnung des »Alten« mit der Arbeit begann. Mit dem »Alten« könnte der Vater Baccio gemeint sein: doch lag auch ein alter Plan des Brunellesco vor; wenigstens findet sich eine Zeichnung desselben im Bauarchiv des Doms im Buche der Bauführer erwähnt. Jedenfalls wäre dann diese alte Zeichnung wesentlich verändert. Zu der Ausführung wurde auch der Bildhauer Baccio Bandinelli zugezogen. Da sich dieser indess auf Architektur nicht gut verstand, so machte G. auch die Zeichnung und das Holzmodell zu dem Hauptaltar für den Dom. Der Herzog fand Gefallen daran, und da zudem damals zu Serravezza ein neuer Marmorbruch entdeckt wurde, so beschloss Cosimo, nicht nur den Hauptaltar, sondern auch an den acht Wänden des Chors noch weitere reiche Marmorverzierungen herstellen zu lassen (1569). Giuliano über-

nahm diese Arbeit, zeigte aber bei ihrer Durchführung schon den entarteten Geschmack der beginnenden Barockzeit; so bog er z. B. die Pilaster, welche die umlaufende jonische Säulenreihe abschliessen, nach der Mitte zu ein, so dass sie nach innen dünn und gebrochen, nach aussen kantig und stärker wurden, wodurch er natürlich die einfache Festigkeit des Pilasters aufhob. Die starken Ausladungen der späten Renaissance finden sich hier gleichfalls.

Auch in den mannigfachen Privatbauten, die Giuliano in und ausser Florenz, wie es scheint, mit viel Geschick für Raumeintheilung errichtete, mischten sich schon Barockelemente; wie denn Vasari zweier Fenster (an dem Hause für einen der Sekretäre des Herzogs) gedenkt, die mit »Vorsprüngen, Gesimschen und Abkröpfungen« so zerschnitten seien, dass sie mehr von gothischer als von antiker Art gehabt hätten. Giuliano lieferte auch in Arezzo für verschiedene Kirchen, so für den Chor des Domes (Kontrakt vom 25. Mai 1554 bei Gaye), nach der Zeichnung des Vasari, kunstreiche Holzarbeit. Dorthin war er wol von dem Aretiner Vasari empfohlen, für dessen Altarbilder er eine Anzahl schöner geschnitzter und wol nach der Florentiner Art zugleich architektonisch behandelter Rahmen gefertigt hatte. † 1555.

Abbildung des neu erbauten Chors in S. Maria del Fiore:

1) in Pianta ed Alzati etc. di S. Maria del Fiore, del. da Gio. Batt. Nelli et intagl. da Bern. Sansone Sgrilli. Fir. 1755. Fol. Tav. 14 u. 15.

2) bei Richa, Not. Ist. delle Chiese Fiorentine, VI. 140. gest. v. J. Verkruys. Fol.

s. Vasari, ed. Le Monnier. V. 230. — Richa, am angef. O. — Gaye, Carteggio. II. 487.

Domenico, der jüngste Sohn Baccio's, übertraf Giuliano als Holzschnitzer sowol, denn als Architekt. Von ihm ist — ursprünglich erbaut für Bastiano da Montaguto — in der Via de' Servi der schöne Palast Niccolini (jetzt Bouturlin in der Via de' Servi), der merkwürdigerweise auf die einfachen Muster der älteren Florentiner Palastarchitektur (in der Art des Pal. Guadagni) zurückgreift; auch der zwölfsäulige Hof ist in der tüchtigen alten Art. Von den Holzarbeiten des Künstlers im Innern des Hauses ist, so viel ich weiss, nichts erhalten. Domenico starb früh. Vasari meint, bei längerem Leben würde er wol auch seinen Vater übertroffen haben; doch zeigt er weniger Eigenthümlichkeit.

Abbildung des Palazzo Niccolini in: Architecture Toscane etc. (siehe oben unter Baccio). 4 Bll.: Taf. 69—72. Fol.

Details aus demselben in: Ferd. Ruggieri, Scelta di Architetture antiche e moderne della Città di Firenze. Ed. sec. Fir. 1755. Fol. III. T. 71—74.

s. Vasari, ed. Le Monnier. V. 232.

J. Meyer.

Agnolo. Gabriele d'Agnolo, Baumeister von Neapel, arbeitete von 1480—1510. Nach dem Vorgange des einheimischen Andrea Ciccione, dann insbesondere des gleichzeitigen Novello da Sanlucano, welche in Neapel zuerst von der gothischen Bauweise sich abwendeten, war Gabriele unter den Ersten, welche dort den neuen Stil, den der Renaissance, mit Entschiedenheit und Erfolg zur Ausführung brachten. Auch das Muster des Florentiners Giuliano da Majano, dessen Porta Capuana in Neapel zu den schönsten Bauten des neuen Stils gehörte, war auf unsern Meister von Einfluss. Auf den Rath des Novello ging er nach Rom, um dort die neue Bauweise zu studiren. Nach Neapel zurückgekehrt, bewog er den Herzog von Gravina, Ferd. Orsini, zu einem Palastbau, der demjenigen gleich käme, welchen kurz vorher der Prinz von Salerno, Roberto Sanseverino, durch Novello da Sanlucano hatte aufführen lassen. Der neue Palast wurde gegenüber der Kirche Monte Oliveto erbaut, kam indessen durch die eintretenden Kriegsereignisse nicht zur Vollendung. Dominici erzählt (1738), es sei in Neapel die Ansicht verbreitet gewesen, der Palast bleibe unvollendet, weil beim Einzuge Karl's V., der den Bau sehr bewunderte, der damalige Besitzer dem Kaiser versprochen habe: er werde diesem angehören, sobald er fertig sei. Doch war er in dieser unfertigen Gestalt lange Zeit und vor seinem neuesten Um- und Ausbau eines der schönsten Gebäude von Neapel: über dem Erdgeschoss mit gewaltiger Rustika ein glattes Stockwerk von edler Einfachheit, mit korinthischen Pilastern und Büsten in Medaillons über den kräftig eingerahmten Fenstern. Zwar findet Milizia, dessen Urtheil in Italien sehr geachtet ist, die ganze Baumasse etwas schwer, die Pilaster dickleibig und zu weit von einander abstehend, rühmt aber doch den Bau als einen der besten Neapels. Ueber dem Hauptgesimse ist später ein weiteres Stock aufgebaut, dann durch neuere Veränderungen der ursprüngliche Bau noch mehr verunstaltet.

Gabriele baute in Neapel auch die Kirchen von S. Giuseppe und S. Maria Egyptiaca; letztere wurde 1684 durch einen Umbau von Dionisio Lazzari ersetzt.

s. Dominici, Vite dei Pittori etc. Napoletani. Napoli 1840—1846. II. 185. — Baldinucci, Notizie de' Professori etc. Mil. 1808—1812. VI. 72 (Zusatz von Piacenza). — Milizia, Memorie degli Architetti. Bologna 1827. I. 243.

J. Meyer.

Agnolo. Giovanni Vincenzo d'Agnolo, Bildhauer zu Neapel, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh., wahrscheinlich ein Nachkomme des Gabriele d'Agnolo, doch eher der Enkel als der Sohn, seiner Zeit sehr geschätzt. Er war auch Bildschnitzer in Holz und fertigte um 1570 die Kanzel in der Kirche St. Agostino zu Neapel, genannt alla Zecca (bei der Münze).

s. Dominici, Pittori etc. Napoletani. Nap. 1840—1846. II. 139.

*

Agnolo, s. auch Angelo und Angelus.

Agnus, s. Tancredus.

Agoechia, s. Agucchia.

Agorakritos. Agorakritos, Bildhauer von der Insel Paros, Schüler des Phidias. Ueber seine künstlerische Bedeutung haben wir kein sicheres Urtheil; denn fast scheint es, als ob die Athener oder seine attischen Mitschüler aus Eifersüchtelei auf ihn als Fremden sein wirkliches Verdienst herabzusetzen bestrebt gewesen seien. So heisst er zwar der Lieblingsschüler des Phidias, aber es wird angedeutet, dass er diese Auszeichnung weniger seiner Tüchtigkeit, als seiner körperlichen Schönheit verdankt habe, und ferner hinzugefügt, dass mehrere ihm beigelegte Werke eigentlich Arbeiten des Phidias seien, der ihm nur gestattet habe, seinen eigenen Namen auf dieselben zu setzen. Nur die ehernen Statuen der Athene Itonia und des Zeus (oder Hades: Strabo IX, 411) zu Koronea werden unzweideutig von Pausanias (IX, 34, 1) als seine Werke angeführt. Dagegen wird eine Marmorstatue der sitzenden Göttermutter mit dem Tamburin in der Hand und Löwen unter dem Throne, im Metroon von Athen, welche Plinius (XXXVI, 17) dem Agorakritos zuspricht, von Pausanias II, 3, 5) und Arrian (Peripl. Pont. Eux. 9) dem Phidias beigelegt.

Noch schwankender sind die Angaben über die berühmte Statue der Nemesis in Rhamnus, die auch sonst im Alterthum Anlass zu verschiedenen Erzählungen gegeben hat. So heisst es, der parische Marmorblock, aus dem sie gearbeitet, sei von den Persern nach Marathon gebracht worden, um daraus für den sicher erwarteten Sieg eine Trophäe zu errichten: gewiss eine Erfindung, die das innere Wesen der rächenden Göttin charakterisiren soll. Weiter wird erzählt, Agorakritos habe in Konkurrenz mit Alkamenes eine Venusstatue gefertigt, sei aber als Fremder dem Athener gegenüber unterlegen, und habe dann durch Veränderung der Attribute aus der Venus eine Nemesis gemacht und dieselbe aus Rache nicht in Athen gelassen, sondern nach Rhamnus verkauft. Auch dieser Erzählung fehlt es nicht an novellistischem Aufputz; doch mag sie in der Rivalität der beiden Mitschüler eine positive Grundlage haben. Ueber das 10—11 Ellen hohe Bild giebt uns Pausanias I, 33, 2 folgenden Aufschluss: Die Göttin trug eine aus Hirschen und kleinen Viktorien gebildete Krone; in der Linken hielt sie einen Apfelzweig, in der Rechten eine Schale mit Bildern von Aethiopen in Relief. Wie bei der Parthenos und dem Zeus des Phidias war auch hier die Basis mit einem grösseren Relief geziert: Helena, nach der Sage, dass Nemesis ihre Mutter, Leda nur ihre Amme gewesen, wird von letzterer ihrer Mutter zugeführt; dabei stehen Tyndareus, seine Söhne, die Dioskuren, und ein gewisser Hippeus mit einem Pferde, ferner Agamemnon, Menelaos, Neoptolemos, endlich Epochos und ein anderer Jüngling, die Brüder der Oenoe. Hoch, aber nur mit allgemeinen Lobsprüchen, wird von den Alten die Vortrefflichkeit des Werkes gepriesen, ja Varro zog es allen andern Statuen vor; und da es gewiss unter den Augen und unter dem Beirath des Phidias entstanden war, so ist es begreiflich, dass die Bewohner von Rhamnus trotz der Namensinschrift des Agorakritos, die sich auf einem Blatte des Apfelzweiges befand, es lieber dem berühmteren Meister als dem Schüler beilegten.

s. Ausser Pausanias und Plinius: Strabo IX, 396. — Zenobius V, 82. — Suid. Phot. Hesych. v. *'Ραμνουσία*. — Tzetzes Chil. VII. 931; epist. 21. — Anthol. gr. II, 185, 6; III, 215, 4; IV, 170, 257. — Pomp. Mela II, 3. — Solin. VII, 26. — Zoega, Abhandl. p. 62 ff. — Walz, De Nemesi Graecorum. Tubing. 1852.

H. Brunn.

Agostin. Clemente di Agostin bewarb sich 1553 um die durch den Tod des Antonio Rosso erledigte Stelle des Proto d. i. Oberbaumeisters am Dogenpalast in Venedig. Er war bereits Proto von venezianischen Bauten.

s. Lorenzi, Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia. I. 601.

Fr. W. Unger.

Agostini. Leonardo Agostini, Archäolog aus Siena, lebte im 17. Jahrh. am Hofe des Grossherzogs von Toskana. Heineken macht ihn fälschlicher Weise zum Zeichner der von ihm herausgegebenen illustr. Werke: *Le Gemme antiche figurate. Roma appresso dell' autore* 1657. kl. 4. und Ph. Paruta's und L. Agostini's *Sicilia descritta con medaglie. Roma* 1649. Fol. (zu welcher Ausgabe Agostino 400 Medaillen beigefügt hat). Wahrscheinlich ist H. durch den Titel der lateinischen Uebersetzung des ersten Werkes irregeleitet worden: *Gemmae et Sculpturae antiquae depictae a Leonardo Augustino. Amstelod.* 1685. Fol. Das »depictae« bedeutet hier »erläutert«. Agostini sagt in der Vorrede ausdrücklich, dass G. B. Galestruzzi die Tafeln gezeichnet und gestochen habe. Gandellini macht ihn gar zum Kupferstecher selbst.

s. Heineken, Dict. I. 59. — Gandellini, Notizie degli Intagliatori I.

W. Schmidt.

Agostino. Agostino di Giovanni, s. Agustinus de Senis.

Agostino. Agostino di maestro Rosso di Grazia in Siena, übernahm 1339 mit Agostino di Giovanni und Cecco del M. Casino den Bau der Façade des 1216 gegründeten Palastes Sansedoni an der Strassenseite. Sie wurde 1778 modernisirt, doch sind die alten Zinnen und der Thurm geblieben. Vergl. Agustinus und Angelus de Senis.

s. Milanesi, Doc. Sen. 1. 232. — Ricci, Ar-

chit. in It. 2. 315 (wo Ricco für Rosso wohl nur Druckfehler ist).

Fr. W. Unger.

Agostino. Agostino di Martino di Viviano in Siena, als Steinmetzmeister im Libro delle arti 1363 aufgeführt, sass 1371 im Rathe der Stadt und war bis 1381 bei kirchlichen und städtischen Bauten beschäftigt.

s. Milanesi, Doc. Sen. I. 133. 275. 283.

Fr. W. Unger.

Agostino. Agostino (di Muccio) de' legname, Steinmetz zu Siena, begutachtet 1388 mit Andern die Reparatur der Schäden am Glockenthurm des Domes.

Agostino di Vannino, Goldschmied zu Siena, wurde 1388 zu demselben Geschäfte berufen.

s. Milanesi, Doc. Sen. I. 318.

Fr. W. Unger.

Agostino. Agostino di Niccolò fertigte mit Bastiano di Corso an dem Mosaikfussboden des Doms zu Siena, in der Mitte des Chors, die Einfassungen zu den Geschichten David's, zu denen Domenico di Niccolò 1423 die Zeichnungen machte.

s. G. Milanesi, Documenti per la St. dell' Arte Senese. I. 178.

Fr. W. Unger.

Agostino. Agostino d'Antonio von Florenz, auch Aghostinus Antonii Ghuccii, Aghostino d'Antonio di Ducco und Aghostinus Ghucci genannt, und mehrfach bloss als Magister Augustinus de Florentia, Agostino Fiorentino, später auch als Agostino della Robbia bezeichnet, in der 2. Hälfte des 15. Jahrh. Architekt und namentlich Bildhauer, der theils in Marmor, theils in glasirtem Thon nach der Art des Luca della Robbia arbeitete. Vasari hielt ihn und seinen Bruder, den Goldschmied Ottaviano d'Antonio del Duccio, deren Beinamen ihm nicht bekannt waren, für Brüder des Luca della Robbia, während diese Namen in dem Stammbaum des letzteren nicht vorkommen. Agostino mag die Kunst des Glasirens von Luca gelernt haben; doch ist er im Stil von ihm verschieden.

Seine älteste bekannte Arbeit ist eine Marmortafel an der Façade des Doms zu Modena (an dessen Südseite in der Nähe des Chors) von 1442, welche in vier Abtheilungen Geschichten des h. Geminianus darstellt; hier ist er nur Augustinus von Florenz genannt. Schon hier zeigt sich (nach Burckhardt) in der leichten und klaren Bewegung der Figuren, in der schwungreichen Behandlung der Gewänder ein bedeutender Meister. Das Werk hat die Bezeichnung: Hoc opus egregium Ludovicus Sangui de Furno (wol der Besteller).

Im J. 1459 ist er Einwohner von Perugia und Baumeister, fabricatore, der Façade von S. Bernardino daselbst. So nennt er sich in einer Urkunde, in der er sich verpflichtet, die Kapelle S. Lorenzo in S. Domenico oder S. Donnino ebendaselbst zu bauen und mit Bildhauerarbeiten auszustatten, namentlich aber eine Altartafel mit fünf lebensgrossen Relieffiguren von gebranntem Thon auf blauem Grunde mit Goldverzierung darin aufzustellen, alles nach einer vorgelegten Zeichnung von seiner Hand. Diese glasirten Terrakotten sind mit einigen Abänderungen ausgeführt und noch vorhanden, aber jetzt in einem sehr verdorbenen Zustande. Für die Façade von S. Bernardino erhielt Agostino erst 1463 Bezahlung, nachdem schon 1461 die Signoria von Florenz sich aus Rücksicht auf ihren Bürger und den ausgezeichneten Meister bei dem Legaten von Perugia dafür verwandt und die Maler und Meister Benedictus Bonfigli und Angelus Baldassaris von Perugia die Ausführung des Baues gutgeheissen hatten. Diese zierliche kleine Kirche, deren Façade das Motiv einer Prachtpforte zu Grunde liegt, ist mit zahlreichen Sculpturen von besonderer Zartheit und Anmuth geschmückt. Die vier Statuen der Façade sind aus parischem Marmor gehauen, die Reliefs aber über der Thüre, welche Scenen aus dem Leben des hl. Bernardinus darstellen, glasirte Terrakotten auf blauem Grunde; die übrigen plastischen Arbeiten von Kalkstein u. verschiedenfarbigem Marmor. Vasari las in der Kirche noch die Inschrift: Augustini Florentini lapicidae. In diesen Bildwerken von anmuthiger Freiheit der Bewegung u. schön geschwungenen Gewändern bekundet sich ein Meister, der (nach Burckhardt) zur Antike in einem viel näheren Verhältnisse steht, als die Robbia und die meisten Bildhauer jener Zeit. Auch ist seine Reliefbehandlung eine andere als die der damaligen florentinischen Meister, die mehr unter dem Einflusse Donatello's stehen.

Noch in demselben Jahre 1463 erhielt Agostino in Florenz den Auftrag, für die Façade des Doms eine Kolossalstatue, uno Gughante, nach dem Vorbilde einer dort schon befindlichen zu machen, und nachdem er sich dieses Auftrags zur Zufriedenheit entledigt hatte, sollte er 1464 in ähnlicher Weise einen Propheten aus carrarischem Marmor, 9 Braccien hoch, liefern. Dieser sollte anfangs aus vier Stücken bestehen, aber Agostino unternahm es, denselben aus einem Stück herzustellen, wofür ihm nachträglich der Preis erhöhet wurde. Dies scheint derselbe Marmorblock zu sein, der von einem Augustinus .... de Florentia (nicht Simon von Fiesole, wie Vasari irrig angiebt) verhauen (male abozatum) war und 1501 dem Michel Angelo übergeben wurde, welcher daraus den bewunderten David herstellte. Leider ist in der betreffenden Urkunde die nähere Bezeichnung des Augustinus durch Feuchtigkeit unleserlich geworden. Uebrigens scheint der Meister auf die Ausbildung der glas. Thonplastik im Toskanischen nicht ohne Einfluss gewesen zu sein; es wird berichtet, er habe in dem kleinen Schlosse Deruta eine Werkstatt zur Anfertigung

von Töpferwaaren errichtet, die bald einen sehr guten Ruf hatte (s. F. Lazzari, Notizie della Raccolta Correr. p. 59).

Später arbeitete Agostino wieder in Perugia. Im J. 1475 ist von einem 4 Fuss langen Greifen die Rede, den er für die Stadt aus Holz schnitzen und vergolden sollte. In demselben Jahre wurde ihm und Polidoro di Stefano von Perugia der Bau des Stadtthores von St. Pietro (das 1448 schon einmal begonnen war) übertragen; es sollte nach seiner Zeichnung ausgeführt werden, nachdem eine erste Zeichnung, die er dazu gemacht hatte, verworfen war. Der sehr schöne Bau, darin sich Agostino zugleich als bedeutenden Architekten erwies, wurde nur bis zum Kranzgesimse vollendet, das wahrscheinlich zufolge von Uneinigkeiten zwischen der Baubehörde und dem Baumeister nicht zur Ausführung kam. 1481 musste dann noch A. gewisse Aenderungen in den Verzierungen der Nischen anbringen, wofür der Preis durch zwei lombardische Steinmetzen bestimmt wurde.

Abbildungen von Reliefs an S. Bernardino in Perugia, s. Taf. 27 u. 28 in Perkins, Tuscan Sculptors. 8. I.

s. Mariotti, Lett. Pitt. Perug. p. 97—101. — Vasari, ed. Le Monnier, III. 68. 69. — Gaye, Carteggio ined. I. 196. II. 454. 465. 466. — Rumohr, Ital. Forsch. VI. 372 flg. — Campori, Artisti negli Stati Estensi etc. p. 207. — Labarte, Arts ind. IV. 432. 441. — Burckhardt, Cicerone. 2. Aufl. II. 610. — Burckhardt u. Lübke, Neuere Baukunst. p. 56. 107. 180. — Perkins, Tuscan Sculptors. I. 200.

Fr. W. Unger u. J. Meyer.

Agostino. Frate Agostino di Paolo, Maler aus Mugello, Anhänger von Savonarola und dadurch bewogen, 1495 in den Dominikaner-Orden von S. Marco zu Florenz einzutreten. Er trat in nähere Beziehung zu Fra Bartolommeo della Porta und wurde, gleich dem Fra Paolino, Gehülfe bei dessen Arbeiten. Er hat mit dem Letzteren in S. Spirito zu Siena gemalt; doch ist von seinen Werken nichts erhalten, wenn nicht seine Hand in einigen der Bilder mit thätig gewesen, welche mit dem Monogramm des Kreuzes zwischen zwei Ringen aus der Werkstatt des Fra Bartolommeo hervorgingen. S. diesen.

s. Crowe and Cavalcaselle, History of Paint. in It. III. 432. 433.

*

Agostino. Agostino dalle Prospettive, von Bologna, Maler von perspektivischen Malereien an den Decken von Kirchen und Palästen, arbeitete um 1525. Masini nennt ihn vortrefflich in der Darstellung von Prospekten, Arabesken und Friesen. Nach Orlandi sollen seine gemalten Treppen, Fenster, Thüren u. s. f. perspektivisch so vorzüglich gewesen sein, dass sie Menschen und Thiere täuschten. Nicht zu verwechseln mit Agostino di Bramantino.

s. Masini, Bologna perlustrata I. 612. — Orlandi, Abecedario, sub Agostino.

*

Agostino. Agostino di Bramantino s. Bramantino.

Agostino. Agostino da Milano, s. Busti.

Agostino. Agostino Veneziano s. Musi.

Agostino. Agostino di Sant' Agostino s. Sant' Agostino.

Agostino. Agostino Zoppo (d. h. der Lahme), Bildhauer, der an dem reichen 1555 nach der Zeichnung des Michele Sanmicheli errichteten Grabdenkmale des Alessandro Contarini in der Kiriche S. Antonio zu Padua mit arbeitete. Nach Scardeone (Thes. Antiq. Patav.) wären die drei Sklaven an jenem Monumente, welche dem Hauptaltar zugewendet sind, das Werk des Agostino, eines Schülers des Aless. Vittoria. Hingegen schreibt dieselben Viola Zannini (della Architettura, Padova 1677. p. 55) dem Pietro de Salò zu, mit dem Beifügen, dass sich sein Name an dem Denkmale finde; was jedoch nicht der Fall ist. Irrthümlich berichtet Portenari (Della Felicità di Padova, Pad. 1623. p. 403), dass das ganze Mausoleum ein Werk des Agostino sei.

Von den 6 Sklaven, welche den Sarkophag tragen, sind unstreitig die drei an der gegen die Kirchenthüre gerichteten Façade des Monuments von Aless. Vittoria (s. d.), während jene dem Hauptaltar zugewendeten wirklich von Agostino Zoppo herrühren. Letztere sind auch dem Stil wie der Ausführung nach die schwächeren.

s. Rossetti, Descrizione delle Pitture etc. di Padova. Ediz. Sec. Padova 1776. pp. 73 u. 74. — Vasari, ed. Le Monnier. XI. 123. — Cicognara, Storia d. Scult. I. 215.

*

Agosto. Carlo Agosto, Baumeister in Padua, geb. 29. Nov. 1761, † am 29. März 1841. Er stellte unter anderm 1826 die Kuppel des Doms, die am 12. Juni 1822 durch Blitz zerstört worden, nach den Zeichnungen und unter der Leitung des Giuseppe Bisacco wieder her.

s. Pietrucci, Biografia degli artisti Padovani.

Fr. W. Unger.

Agoty. Gautier d'Agoty s. Gautier.

Agrano. J. Agrano, Kupferstecher, geb. zu Lemberg in Galizien, um 1623 thätig.

König Ludwig XIII. von Frankreich zu Pferde. 39 Plätze, die er von 1620—1622 erobert. werden ihm vorgezeigt. 1623.

s. Füssli, Künstlerlexikon II, 1. Thl.

W. Schmidt.

Agrassot. Joaquin Agrassot y Juan, Historienmaler aus Orizuela, ist ein Zögling der Akademie S. Carlos zu Valencia und Schüler des Francisco Martinez. Er hat seit 1860 zu Alicante, Barcelona und Madrid religiöse Gemälde, Genrebilder, Bildnisse, Landschaften und architektonische Ansichten ausgestellt. Mehrere seiner Genrebilder wurden für öffentliche Sammlungen angekauft.

s. Ossorio y Bernard. Gal. biogr.
Fr. W. Unger.

Agrate. Marco Agrate, eigentlich Marco Ferrerio d'Agrate, von dem Dorfe dieses Namens bei Monza (also nicht etwa ein Sohn des Bildhauers Gio. Franc. da Grado), Bildhauer, der um 1500 zu Mailand arbeitete. Von ihm ist die Marmorstatue des geschundenen hl. Bartholomäus im Dome daselbst, ein mit der grössten Sorgfalt und gründlicher anatomischer Kenntniss durchgeführtes Werk, das seiner Zeit masslos gepriesen worden. In der That von der abstossendsten Wirkung, um so widerwärtiger, als der sogen. Heilige in der gleichgültigsten Stellung und ein Buch in der Hand haltend offenbar keinen anderen Zweck hat, als seinen Zustand, nebst seiner Haut über den Schultern, zur Schau zu tragen. Dabei trägt die Statue die stolze Inschrift: »Non me Praxiteles sed Marcus finxit Agrates«; ein Beweis, welchen Werth man damals schon auf gewisse realistische Neuerungen legte und wie die künstlerische Anschauung schon nachliess, indem das anatomische Verständniss des Körpers anspruchsvoll hervortrat. Uebrigens ist das Werk nicht ohne Interesse als ein in der damaligen Epoche noch seltenes Beispiel einer zu blosser Formengeschicklichkeit entarteten Plastik. Agrate war auch unter den Bildhauern, welche an der reichen plastischen Ausstattung der Certosa bei Pavia gearbeitet haben: Torre nennt ihn neben Agostino Busti (Bambaja), Andrea Fusina, Cristoforo Solari, gen. il Gobbo, und Angelo Siciliano. Die Bildnerarbeiten dieser Façade sind von grosser Bedeutung für die oberitalienische Plastik der Renaissance; doch sind uns keinerlei Nachrichten erhalten, wie sich die Ausschmückung dieses Baus an die einzelnen Meister vertheilt habe. Agrate soll auch mit Bambaja und Anderen Werke für die Kapelle dell' Albero des Mailänder Doms gefertigt haben.

Vasari nennt unter den lombardischen Künstlern einen Marco da Gra, von dessen Hand sich im Mailänder Dom die Hochzeit zu Cana befinde, die »jetzt« von Francesco Brambilla fortgeführt werde. Sehr wahrscheinlich derselbe Meister, wie Marco Agrate.

Abbildung des hl. Bartholomäus in: Cicognara, Storia della Scultura. II. Tav. LXXX.

s. Torre, Ritratto di Milano. 2. Ed. 1714. p. 129. 377. — Cicognara, St. d. Scult. II. 163. — Vasari, ed. Le Monnier. XI. 273.
O. Mündler u. J. Meyer.

Agreda. Estéban Agreda, Bildhauer, geb. zu Logroño am Ebro am 26. Dez. 1759, kam mit 16 Jahren nach Madrid in die Werkstatt des Roberto Michel. Schon mit 19 Jahren gewann er 1778 einen Preis bei der Akademie S. Fernando. Er bildete sich dann weiter in Madrid unter guten Meistern aus, und trat in die im Palast Retiro errichtete Edelsteinschneiderei. Hier fertigte er verschiedene Kameen, unter andern die Bildnisse des spanischen Königspaares. 1797 wurde er in die Akademie aufgenommen; bald darauf machte er ein fünf Fuss hohes Modell zu einer Reiterstatue Philipps V. An der Akademie wurde er 1804 stellvertretender, 1821 wirklicher Studien-Direktor und 1831 General-Direktor. Auch ernannte ihn Karl IV. zum Hofmaler. Seit dem Sept. 1838 scheint er wegen Kränklichkeit nicht mehr an der Akademie thätig gewesen zu sein; 1842 wahrscheinlich gest.

Agreda war einer der bedeutendsten spanischen Künstler seiner Zeit. Er war auch noch 1820 in Rom gewesen und hatte sich dort nach der Antike fortgebildet. Ausser verschiedenen Arbeiten in Madrid und ein paar Statuen in Burgos sind von ihm in Aranjuez die Fontaine des Narciss, die der Ceres und zwei Kindergruppen an der des Apollo.

s. Ossorio y Bernard, Gal. biogr.
Fr. W. Unger.

Manuel de Agreda, Bruder des Estéban Agreda und gleich diesem Bildhauer, 1773 zu Haro geb., 1827 Mitglied der Akademie S. Fernando zu Madrid. Von ihm in dieser Akademie ein Relief aus der Geschichte Spaniens und ein Bacchus; in der Kirche zu Haro drei Heilgenstatuen.

s. Ossorio y Bernard, Gal. biogr.
Fr. W. Unger.

Agresti. Livio Agresti, Maler, geb. zu Forli, arbeitete von etwa 1550 an. Nachdem er seinen ersten Unterricht von Francesco Menzocchi erhalten und (nach Vasari) zuerst in Narni und Ravenna gemalt hatte, begab er sich nach Rom und bildete sich dort unter Perino del Vaga weiter aus; doch suchte er auch von der Weise Michelangelo's Manches sich anzueignen. Er malte daselbst in verschiedenen Kirchen, so namentlich in S. Agostino (Martyrthum der Jungfrau) in S. Catarina de' Funari (Madonna mit Heiligen) und im Oratorium del Gonfalone ein Abendmahl und eine Aufrichtung des Kreuzes (s. Stiche No. 2—7 u. 8); weiterhin in mehreren Kapellen von S. Spirito in Sassia, sowol die Altarbilder als Fresken in den Wölbungen (nach Baglione wäre dieses sein letztes Werk in Rom gewesen). Auch von den Päpsten Paul III. und Gregor XIII. wurde er beschäftigt; so war er unter den Künstlern, welche die Ausmalung der Sala regia im Vatikan nach 1560 vollendeten. Häuserfaçaden zu Rom hat A. gleichfalls mit dekorativen Malereien versehen. Doch ist allem Anschein nach von seinen römischen Werken weitaus das Meiste verschollen oder zu Grunde gegangen.

Dagegen ist in seiner Vaterstadt noch Manches von ihm erhalten (auch in der dortigen Pinakothek). Er malte daselbst eine Kapelle mit Darstellungen aus der Genesis (1557); ferner ein Abendmahl in einer Kapelle der Kathedrale und

(nach Scanelli) in der Jesuiten- und in der Franziskanerkirche. Ein wol erhaltenes Bild von Agresti mit dem Namen und 1560 bezeichnet:

Liuius Agrestus forolivienfis
faciebat
1560

findet sich noch im Dome zu Terni (auf Holz). Es stellt eine Beschneidung Christi mit lebensgrossen Figuren dar. Die Verhältnisse sind schlecht, die Färbung kalt, die Malerei hölzern; die ganze Manier erinnert an Vasari. Dass ihn dennoch Vasari und Baglione »gross« finden und einen kühnen meisterlichen Zeichner nennen, während ihn Scanelli als ein aussergewöhnliches Talent preist, erklärt sich unschwer; es ist bekannt, wie in der zweiten Hälfte des 16. Jahr. die Zeitgenossen von ihrer Kunst dachten. Eine Originalzeichnung von einem Abendmahl bewahrt noch das brittische Museum in London.

Scanelli endlich erwähnt noch als ein Werk A.'s die Erzbischöfe in der Kirche S. Spirito zu Ravenna, die schon zu seiner Zeit ganz übermalt waren; u. im »Microcosmo« rühmt er endlich den Meister als Erfinder der Kunst, auf Silberstoff zu malen. 7 Bilder dieser Art, die für sehr gelungen galten, hat A. für den Kardinal von Augusta ausgeführt, der sein Gönner war und den Maler vielfach beschäftigte. Dieser Kardinal von Augusta ist Konrad Otto, Truchsess von Waldburg. Agresti soll mit ihm auch nach Deutschland gegangen sein und dort viel gearbeitet haben; doch kommen ausserhalb Italiens keine Werke von ihm vor. Er kehrte dann nach Rom zurück und † dort um 1580 (begraben in S. Spirito in Sassia).

s. Vasari, ed. Le Monnier XIII. 15. — Scanelli, Microcosmo della Pittura, Cesena 1657. p. 189. — Baglione, Vite de' Pittori etc. Nap. 1733. p. 18. — Rosini, Pittura Italiana. V. 154. — Guida per la città di Forli, sec. ed. Forli 1863.

O. Mündler u. J. Meyer.

Nach ihm gestochen:

1) Christus unter den Schriftgelehrten. Hic puer—. Horatius Aqlanus (Aquilanus) fecit 1574. Livius Agrestus Foroliviensis invent. Petri de Nobilibus Formis. kl. Fol.

2) Das hl. Abendmahl. Nach dem Bilde im Oratorium del Gonfalone zu Rom. Sanguine, christe, tuo —. C. cort fe. 1578. Illmo. et Remo. D. Dno Julio Antonio Sanctorio — Cardli. Dicatum. Liuius Forliuetanus Inuentor Cum Priuilegio Forma Prima Romae apud Palumbum Novarien. A. D. MDLXXVIII. gr. Fol. Die 2. Abdr. haben P. P. Palumbum Novarien. 1587: die 3 Abdr. noch ausserdem: Forma Prima Gaspar Albertus successor Palumbi.

Davon Kopien:

a) Ohne Malernamen. Sanguine Christe tuo —. Michelangelus Marelli fecit. Gaspar Albertus successor Palumbi Romae 1580. gr. Fol.
b) Vielleicht von Jul. Goltzius. Mit denselben Versen. Livius Forlivetanus In. Gaspar Rutz excu. 1582. gr. Fol.
c) Christus adest tenebris —. J. le Clerc ex. gr. Fol.
d) Von einem anonymen Franzosen. Ohne den Diener, der zu trinken bringt. Mit denselben Versen wie das Original. Jollain excud. Fol.
e) Et edent —. J. F. Greut. (Joh. Fr. Greuter) sc. Henrice van Schoel excudit. 8.
f) Von der Gegenseite. Mit den Versen des Orig. HLuart excudit. Fol.
g) Ohne die Fusswaschung. Von der Gegenseite. Mirus amor —. Livius Forlivetanus inuentor. Elias van Bos scul. Peeter Ouerradt excudit. kl. Fol.
h) Anonyme Kopie von der Originalseite. Ohne die Fusswaschung. kl. Fol.
i) Anonyme Kopie von der Gegenseite. Ohne die Fusswaschung. 8.
k) Ohne die Fusswaschung. Von der Gegenseite. Von einem anonymen Franzosen. Sanguine etc. Fol.
l) Ohne die Fusswaschung. Von der Originalseite. Christus ubi sensit —. J. Messager excudit. kl. Fol. Mit Nr. 2 bez., gehört also zu einer Folge, oder einem Buch.
m) La Cène. J. Duthé sc. Paris, Dusacq & Co. gr. Fol. Punktirt.

3) Aufrichtung des Kreuzes. Opus Liuij Agresti Forliuensis. Romae incidebat Joa. Bapt. de Caualleriis. Nach dem Bilde in dem Oratorium del Gonfalone. gr. Fol.

4) Christus allein am Kreuze. Liuius agrestus foroliuiensis inuentor. Joa. baptista de Caualleris incidebat anno D. 1568. gr. Fol.

5) Christus am Kreuze neben den beiden Schächern, links Johannes, am Fusse des Kreuzes die ohnmächtige Maria u. Magdalena das Kreuz umfassend. Joa. Bapt. de Caualleriis incid. Zwei zusammengesetzte Bll. roy. Fol.

6) Auferstehung Christi. Liuius agrestus foroliuiensis inuentor. Joannes baptista de Cavalleris incidebat. Im zweiten Abdr. mit dem Pelikan u. dem Motto: Sic His qui diligunt. In zwei Bll. roy. Fol.

7) Die hl. Jungfrau mit dem Jesuskinde, in der Glorie von Engeln umgeben, darunter der kleine Johannes knieend. Joa. Bapt. de Cavalleriis incid. Ohne Namen des Malers. (Nach dem Gemälde in der Kirche della Consolazione.) gr. Fol.

8) —— Dass. ohne den geigespielenden Engel rechts. Joh. Bapt. de Cavalleriis incis. gr. Fol.

9) Hl. Hieronymus sich vor dem Kreuz kasteiend, in einer Landschaft. Joannes. baptista. de. Caualleriis incidebat. kl. Fol.

10) Die Marter der hl. Katharina. (Nach dem Gemälde in der Kirche Sta. Catarina de' Funari). J. B. de Cavalleriis inc. 1565. gr. Fol.

11) Erfindung des hl. Kreuzes durch die hl. Helena. Hoc Helenae pietas —. Opus Liuij agresti Foroliuieñ. ROMAE Incidebat Joa. Bapta. de Caualleriis. Cum priuilegio, Anno Dñi 1569. gr. Fol.

s. Heineken, Dict. I. 58. — Zani, Enciclopedia. P. II. passim.

W. Schmidt.

Agricola. Gabriel Agricola, Maler, um das J. 1609. In der Pfarrkirche zu Jägerndorf in Mähren existirte noch 1806 ein im J. 1609 auf Holz gemaltes Bild von einem G. Agricola, dessen Bruder Johann Agr. damals Superintendent des Herzogthums Jägerndorf war, und laut der an diesem Bilde angebrachten Aufschrift im Auftrage des Markgrafen Johann Georg von Brandenburg die Kirche erneuern und den Altar neu errichten sollte, jedoch vor der Vollendung dessen schon am 29. Juni 1609 st.

s. Wolny, Topographie Mährens. Olmützer Diöcese. IV. 352.

Alfred v. Wurzbach.

Agricola. Christoph Ludwig Agricola, Landschaftsmaler, geb. den 5. Nov. 1667. Fiorillo (Geschichte der Malerei in Deutschland III, 382) macht ihn mit Unrecht zu einem Augsburger; er war in Regensburg geb., wie aus Johann Seifert's »Stamm-Taffeln gelehrter Leute, Regensburg 1717. Fol.« erhellt. Sein Vater war Rathsherr. Er war fast beständig auf Reisen in Deutschland, England, Holland und Frankreich, hielt sich aber am liebsten in Neapel u. in Augsburg auf. Im J. 1718 war er zum letzten Male in Augsburg bei seinem Freunde, dem Kupferstecher Bernh. Vogel, als seine Kräfte schon abzunehmen anfingen. Er war klein und mager von Person, sagt Heineken, und da er bei dem geringsten Zufalle zu schwitzen und zu baden pflegte, habe er sich immer mehr ausgezehrt. Bald darauf begab er sich nach Regensburg, wo er 1719 st.

Agricola galt seiner Zeit für einen grossen Meister, auch Heineken sagt noch von ihm: »Seine Schildereien sind meistens Kabinetsbilder, und es ist wol kein Vorfall, den jemals ein Künstler in Landschaften vorstellen kann, welchen er nicht ausgeführt hat. Er wusste die Kräfte der Elemente deutlich und natürlich zu malen. Man sieht in seinen Landschaften regnen, schneien, stürmen und donnern. Eine schwüle Mittagshitze, ein kühler Abend, die Wirkungen der auf und untergehenden Sonne, eine dunkle Nacht und viele andere Veränderungen in der Natur finden sich in seinen Land- u. Wasserstücken, wobei er Gebäude und Figuren wol anzubringen wusste«. In dieses Lob kann freilich die Gegenwart nicht unbedingt einstimmen; doch hat Heineken die Vielseitigkeit des Künstlers, sein Bemühen, die mannigfachsten Scenen der Natur wieder zu geben, richtig geschildert. Seinen Stil hat er nach der in Italien herrschenden idealen oder heroischen Landschaft gebildet, besonders war in der Komposition Kaspar Poussin von Einfluss auf ihn. Seine Beleuchtung ist gewöhnlich warm, in der Art Claude Lorrain's, dessen Duft der Ferne und schimmernde Lüfte die heroische Landschaftsmalerei jener Tage überhaupt mit regelmässiger Komposition zu verbinden trachtete. Bisweilen sind die Lichtwirkungen so ausgesprochen, dass sie seinen Landschaften, je nach dem behandelten Momente, ein ganz entschiedenes Gepräge geben: so dass man die vier Bilder in den Uffizien zu Florenz darnach benannt hat: Die Morgenröthe, Die Nacht, Landschaft mit dem Regenbogen und Landschaft im Regen. Wie jene Meister liebte es auch A., durch Baudenkmale von klassischer Art, die sich als Ruinen der Natur einfügen, die Bedeutung der Landschaft zu erhöhen. Seine Bilder haben nicht selten eine orientalische Staffage, die damals überhaupt beliebt war; doch verschmähte er auch biblische und mythologische Scenen, Landleute, Kohlenbrenner und dergl. nicht. Sein Vortrag ist bald breit, bald nicht ohne Feinheit in der Ausführung. Die Farbe scheint eine gewisse Frische gehabt zu haben, doch ist sie nachgedunkelt; L. von Winckelmann klagte schon 1796, dass seine Farben nicht von Dauer wären, in einander schmölzen und das Feine des Pinsels sich verlöre. Doch rühmt *Mündler* (*schriftliche Mittheilung*) an den besseren Werken die schöne Färbung und die kräftige Wirkung des Helldunkels, worin sie manchmal an Huysmans von Mecheln erinnern, wie andrerseits die grosse Naturwahrheit. Auch die Zeichnung, sowie die Sicherheit des Vortrags bekunden den Meister. Die Bilder sind meistens von mässigem Format.

Agricola malte übrigens auch Bildnisse, so sein eigenes und dasjenige seines Bruders Georg Andreas (s. Stiche b. No. 1), von B. Vogel geschabt.

Gemälde besass Salzdalum einst über ein Dutzend, meist mittlerer Grösse, mit allen Tages- und Jahreszeiten und auf die verschiedenste Art, jedoch nie mit mythologischen u. religiösen Figuren, staffirt; ferner sein Selbstbildniss mit Pinsel und Palette, jetzt im Museum von Braunschweig. In Pommersfelden sind drei seiner grösseren Werke, Gewitter, Regenbogen und Abendröthe. In Dresden befinden sich zwei: »Landschaft mit einem grossen Felsblocke, bei welchem Mohamedaner ihre Andacht verrichten« und »Ein Mühlstein wird auf eine Schleife geladen« (bez. L. A. f.). In der Kasseler Galerie: »Landschaft; sechs Personen sind bemüht, bei einem Grabmal ein Stück eines alten Bauwerkes wieder aufzurichten« und »Landschaft; im Vorgrund Leute, welche eine Bildsäule aufrichten«. Im Museum zu Braunschweig: 2 orientalische Landschaften (d. h. mit orientalischer Staffage) und Gebirgslandschaft auf Kupfer. Im Belvedere zu Wien: Landschaft mit den Trümmern eines Grabmals und den Säulen eines antiken Tempels, ein Bild, das Waagen zu seinen besten zählt. Ausserdem noch Bilder in Schwerin, Gotha, Frankfurt und dem Ständehaus zu Breslau. In Italien finden sich Bilder von ihm, ausser den schon genannten, in Florenz, Neapel, Bologna und Turin.

Schüler von ihm waren Christian Hülfgott Brand, Fabio Ceruti (ein Mailänder) und Joh. Alexander Thiele.

A. hat auch drei Bll. (Landschaften) radirt, welche jetzt selten sind.

1) Sein Bildniss, gemalt von ihm selbst, im Museum zu Braunschweig.

2) —— gem. von Rosalba Carriera. Chr. Lud. Agricola Paesista. L'età sua XLIV. Bernardo Vogel sculps. Aug. Vind. Ao. 1711. Fol. Schwarzkunst.

a) Von ihm radirt:

1) Diana mit ihren Nymphen im Bade, von Aktäon belauscht. Das Motiv aus einem Bl. von Th. de Bry. CLA. h. 62 mill., br. 80 mill.

2) Satyr mit einer nackten Nymphe auf dem Ruhebette. Lascives Bl. QVID NON MVNERIBQ FACIT INSATIATA LIBIDO. C. L. A. fe. Format wie No. 1. Gegenstück.
3) Landschaft mit Fluss u. Hütten ohne grössere Staffage. Bez. CLA. f. h. 61 mill., br. 108 mill.

Aeusserst selten, da die Platte verloren ging und wenige Abdrücke genommen wurden.

b) Nach ihm gestochen:

1) Georgius Andreas Agricola Phil. et Med. Doct. Reipub. Patriae Phys: et Collegii Medici Superior Aet. suae XLI. Ao. MDCCXI. Christoph. Lud. Agricola pinx. et dedic. Bernardus Vogel Sculp. Aug. Vind. Fol. Schwarzkunst.
Gegenstück zu dem Bildnisse des Künstlers No. 2.
2) Landschaft mit Holzhäuern im Walde. A. Zingg sc. qu. Fol.

s. Heinecken, Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen, 1768. I. 115. — Heineken, Dict. I. 60. — Winckelmann, Neues Mahlerlexikon, Augsb. 1796. — Füssli, Neue Zusätze p. 27. — Ottley, Notices. — Waagen, Gesch. der deutschen u. niederl. Malerei II. 301.

W. Schmidt.

Folgende 4 Radirungen sind vermuthlich von Christ. Ludw. Agricola; sie sind mit nebenstehendem Monogramm bezeichnet:

1) Landschaft mit dem runden Thurm; rechts ein kleiner Wasserfall, links Aussicht über den Fluss in die Ferne. Das erste Zeichen unten gegen rechts.
2) Landschaft mit dem viereckigen Thurm rechts auf dem Felsen, der vom Wasser bespült wird. Am diesseitigen Ufer ein Angler. Das zweite Zeichen rechts auf dem Steine.
3) Zwei Hirten sitzen im Vorgrunde am Ufer des Flusses bei einem kleinen Kreuze. Links Gehölz, u. unten das erste Zeichen.
4) Zwei Männer im Gespräch links beim Felsen am Ufer des Flusses, jenseits welchem im Gebüsch ein Schloss. Das zweite Zeichen rechts unten. Alle vier Bll. qu. 8. und bilden eine Folge. Die Komposition mahnt an Es. v. d. Velde.
Spätere Abdr. sind retouchirt.

Nagler, (Monogr. I. 816) gibt die Zeichen an, ebenso Brulliot I. 561, kennt aber den Meister nicht. Die Deutung derselben (als Agricola) rührt von Schorn, dem Direktor des Berliner Kupferstichkabinets, her, wo sich die Bll. befinden.

Wessely.

Agricola. Agricola, Landschaftsmaler von Berlin, um 1756, wie Winckelmann berichtet, in Berlin thätig. Letzterer fand sein Kolorit angenehm und die Bäume schön hellgrün belaubt. Er habe von ihm, so berichtet er, eine Landschaft gesehen mit Staffage von Kohlen brennenden Landleuten. Vielleicht eine Verwechslung mit Christoph Ludwig Agricola? Füssli weiss bloss, dass Agricola um 1758 Landschaften, Feldschlachten, Vögel, Blumen und Früchte in Wasserfarben ausgeführt habe.

s. Füssli, Künstlerlexikon. p. 7. — L. v. Winckelmann, Neues Mahlerlexikon.

W. Schmidt.

Agricola. Luigi Agricola, geb. zu Rom um 1750, malte Kirchenbilder in der Weise seines Meisters Christ. Unterberger. Auch fertigte er Zeichnungen zur Vervielfältigung durch den Stich. Ist wol derselbe Agricola, der 1821 als Kustos der Akademie von S. Luca in Rom st.

Nach ihm gestochen:

1) Die Leidensstationen des Heilandes. 15 Bll., von Bombelli. Roma, Calcografia. Fol.
2) Scenen aus dem Leben Jesu u. der Maria. Nach L. u. Filippo Agricola von G. F. Perini u. Carattoni. 16 Bll. Oval. 8. s. Fil. Agricola No. 2.
3—9) Bll. aus der Geschichte des Papstes Pius VI. In derselben Folge auch Stiche nach Beys, Scotto, Cecchi, Petroni. 1803—1805. qu. Fol.
3) Solenne Coronazione del Sommo Pontefice Pio Sesto. Pietro Bonato inc. in Roma. 1805. No. 1.
4) Accoglimento di S. S. Pio VI. alle L. L. A. A. R. R. il Granduca e Granduchessa già Regnanti delle Russie. Nic^a. Aureli inc. 1805. No. 2.
5) Abboccamento del Som. Pont. Pio VI. con S. M. I. e. R. Giuseppe II. G. Petrini inc. Roma 1805. No. 3.
6) Pace conclusa fra i Plenip^ri. di S. S. Pio VI. ed il Gen^le. in Capo Bonaparte. Pietro Fontana incise. 1805. No. 6.
7) Visita di S. A. R. Ferdinn^do. III. G^n. Duca di Toscana etc. a S. S. Pio VI. nella Certosa di Firenze. Girolamo Carattoni incise. 1805. No. 11.
8) Visita delle LL. MM. Sarde a S. S. Pio VI. nella Certosa di Firenze. Pietro Savorelli inc. Roma 1805. No. 12.
9) Arresto di S. S. Pio VI. dalla Cavalleria Francese retroceduta da Verona. Gio. Petrini inc. in R^a. No. 15.
10) 53 Bl.: Picturae peristyli Vaticani manus Raphaeli Sanci etc. Nach Raffael's Loggien im Vatikan gez. u. von Verschiedenen gest. Mit Widmung an Pius VI. Venit Romae apud P. P. Montagnani, 1790. qu. Fol. Im zweiten Druck 1795.
11) Raccolta delle teste dei Filosofi, dei Poeti, colle nove Muse ed Apollo e di altri Uomini ill. dipinti da Raffaelle nella Scuola d'Atene e nel Parnasso al Vaticano. Nach Raffael's Stanzen im Vatikan gez. u. von Verschiedenen gest. Roma, presso Agapito Franzetti. Fol.
12) Bll. in: Schola italica artis pictoriae. Rom 1811. Von Verschiedenen gest.
13) Gianfrancesco Penni sopranomato il Fattore. Von G. B. Leonetti.
14) Büste des hl. Paulus. S. Paolo Apostol. Luigi Agricola inv. et dis. Pietro Ghigi inc. Rund. Fol.
15) Kleopatra am Grabmal des Marc Anton. Cleopatra . . . Ant. Luigi Agricola inv. et disegn. Angelo Testa inc. Oval. gr. Fol.
16) Diana, halbe Figur. Astrorum decus . . . custos. Luigi Agricola diseg. Girolamo Carattoni incis. gr. Fol.
17) Ceres, eine Fackel haltend. Prima Ceres . . . agris. Idem diseg. Idem incis. Seitenstück. gr. Fol.

18—19) Diana u. Ceres. 2 Bll. von L. Ch. Ruotte. Fol.

20) Jupiter als Satyr überrascht die Nymphe Antiope. Giove et Antiope. Luigi Agricola inv. diseg. Fr. Cecchini inc. Oval. gr. qu. Fol.

21) Venus erscheint dem Anchises. Venere e Anchise. idem inv. idem incis. Oval. gr. qu. Fol.

Notizen von W. Schmidt.

*

Filippo Agricola (deutscher Abkunft und eigentlich »Bauer« genannt), wahrscheinlich der Sohn des Vorigen, Historien- und Bildnissmaler, geb. zu Urbino 1776, gest. zu Rom 1857. A. war seiner Zeit, insbesondere im ersten Drittel dieses Jahrh., neben Camuccini einer der angesehensten Maler Italiens. Er stand eine Zeitlang mit an der Spitze der italienischen Schule und wurde nach jenem Meister 1843 Direktor der Akademie von S. Luca zu Rom. Von der ausgelebten Kunst der Rokokoperiode entschieden abgewendet, suchte er sich nach den grossen Meistern des sechzehnten Jahrh., sowie nach der Antike zu bilden. Dabei gerieth er freilich in das frostige akademische Wesen, das damals auch in Frankreich die herrschende David'sche Schule kennzeichnete, und diesen klassischen Idealismus aus zweiter Hand, dem vor Allem die Ursprünglichkeit des Lebens fehlte, ist er nie los geworden.

Die Gegenstände seiner Kunst waren meist religiösen und mythologischen Inhalts. Besonderen Beifall fanden seine hl. Familie (1819) für den Grafen Monticelli, die man beinahe mit Rafael verglichen hätte; ein Bild der Venus mit Amor, von süsslich akademischer Anmuth; dann die Halbfiguren von Petrarca und Laura, Dante und Beatrice (für die Herzogin von Sagan), jedes Paar auf einer Tafel, Bilder, welche der kühlen klassischen Manier mit einem leisen sentimentalen Interesse aufzuhelfen suchten. Nach 1830 ging es übrigens mit dem gefeierten Künstler rasch bergab; eine andere, dem Malerischen zugewendete Anschauung, Romantik und Realismus, verdrängten jene mehr akademische Manier, darin sich zudem A. immer einseitiger befestigt hatte. So fanden 1835 sein Torquato Tasso in S. Onofrio und 1839 sein Altarbild in S. Giovanni in Laterano zu Rom, Erlöser in der Glorie mit den beiden Johannes, nur noch geringe Anerkennung. — Zu seinen besten Leistungen gehören einige Bildnisse; insbesondere diejenigen der Kronprinzessin von Dänemark (1822), der Gräfin Perticari, des Dichters Monti und das seiner Tochter. In den letzten Jahren seines Lebens war er vielfach für San Paolo fuori le mura (zu Rom) beschäftigt, indem er die Kartons für die Mosaiken der Façade zu fertigen hatte.

Nach ihm gestochen:

1) Dante, welchem die Beatrice erscheint. Halbe Figur. Von D. Marchetti. gr. qu. Fol.

2) Scenen aus dem Leben Jesu u. der Maria. Nach Fil. u. Luigi Agricola von G. T. Perini u. Carattoni. 16 Bll. Oval. 8. s. Luigi Agricola No. 2.

3) Christus am Kreuze, von W. N. M. Courbe.

s. Grég. Orloff, Essai sur l'hist. de la peint. en Italie. Paris 1823. II. 439. — Kunstblatt, Stuttgart. 1823. p. 87. 1843. p. 140.

Notizen von O. Mündler.

*

Agricola. Karl (Joseph Aloys) Agricola, Maler und Kupferstecher, geb. zu Seckingen im Grossherzogthum Baden den 18. Okt. 1779, † zu Wien 1852. Füssli (Neue Zusätze, p. 27) lässt ihn irrig zu Reichenberg bei Memmingen geb. sein. Seine ersten Studien machte er in Karlsruhe, kam dann gegen 1798 nach Wien und erhielt an der dortigen Akademie, namentlich unter Füger, seine Ausbildung. Seitdem nahm er seinen dauernden Wohnsitz in Wien, wo ihm besonders seine Miniaturbildnisse Anerkennung verschafften.

Agricola stand noch unter dem Einflusse der Manier des 18. Jahrh. Er malte noch in der Weise seines Lehrers Füger, als die am Anfange des Jahrh. entstehende neue Richtung vollkommen zum Siege gelangt war. Seine Oelgemälde (im Belvedere zu Wien eine Madonna, in der Akademie daselbst Amor und Psyche) haben ihn weniger bekannt gemacht, als seine in Wasserfarben ausgeführten Miniaturbildnisse. Er kolorirte öfters bunt, mit übergrosser Zartheit und Verschwommenheit; ein Anklang an die Porzellanmalereien des 18. Jahrh.

War seine Miniaturmalerei mehr in der Wiener höhern Welt beliebt, so verbreiteten seine Kupferstiche sein Ansehen auch in die weitesten Kreise der Kunstfreunde. Er radirte vor und beendigte mit dem Stichel, dem Punzen und der kalten Nadel. Auch hierin war er immer noch ein Abkömmling des 18. Jahrh.; weich und zierlich erscheinen seine Radirungen, ohne grösseren Stil und strengeren Vortrag. Seine ganze auf's Zierliche gehende Kunstrichtung verleugnete sich auch hier nicht. Die grösseren Bll. befriedigen am wenigsten; sie sind zu kraftlos und zu monoton. Auch lassen seine Porträts eine tiefere Auffassung vermissen. Sehr fein behandelt aber und von hübscher Wirkung sind die kleinen Bll.; wie, um nur einige zu erwähnen, No. 2, No. 18, No. 20, No. 26 u. s. w. Sehr beliebt war seiner Zeit der kleine Stich mit dem Herzog von Reichstadt (8), den man als Ringzierde trug Sein einziger Versuch in der schwarzen Manier, Bildniss einer Mohrin (12), ist ihm dagegen nicht recht gelungen. Auch seine Lithographien kommen seinen Stichen nicht gleich, wobei freilich zu bedenken, dass den Künstler die Mangelhaftigkeit des Wiener Steindrucks zu der Ausbildung nicht kommen liess, die er sonst erreicht hätte. Die Ausführung ist auch bei ihnen zart u. weich. Bei der Behandlungsweise des Künstlers sind die ersten Abdrücke den späteren weit vorzuziehen.

Das Monogramm kommt auf Zeichnungen und Miniaturbildnissen, dann auch auf der Lithographie der beiden Frauenthürme zu München (45) vor.

Sein Bildniss. Nach ihm selbst von F. Stöber gest. kl. Fol.

a) Von ihm nach eigener Zeichnung gestochen:

1) Psyche aus der Ohnmacht durch Amor's Pfeil erweckt. Nach dem Bilde in der Akademie zu Wien. C. Agricola pinx. et sc. 1838. kl. qu. Fol.
I. Mit Nadelschr.

2) Studienblatt mit einem liegenden todten Knaben, zwei männlichen und zwei weibl. Porträts, die letztern die der Maria Preindl, der Geliebten des Künstlers, genannt das Tausendguldenbräutl. kl. qu. 8.

3) Studienblatt von drei Köpfen. qu. 8. Sehr selten.

4) Brustbild eines bärtigen Mannes mit Mütze und Barett. Links unten bez. Agricola. gr. 8.

5) —— ders. kleiner, links unten bez. Agricola. 12.

6) Männliche bärtige Büste, genannt der Teufelskopf (Judas Ischarioth?). Unten rechts Agricola. 4. Sehr selten.

7) Alexander I. Kaiser von Russland. Brustb. C. Agricola p. et sc. Oval. gr. 4.
I. Mit offner Schr. u. vor der Widmung.

8) Der Herzog von Reichstadt, Sohn Napoleon's. Ganz kleines Bl., Stahlstich. Oval. s. den Text.

9) Hundskarrer, Oberjäger. Halbfig. Nach der Natur gez. u. gest. 1809. Oval. Fol.
I. Mit einer Zeile in Nadelschr. und vor dem Wappen.
II. Mit dem gerissenen Wappen.

10) M. von Molitor, Landschaftsmaler. Fol.
I. Aetzdruck vor aller Schr.

11) J. Messerer. Brustb. in Rundung. gr. 4.
I. Nur mit dem Namen des Dargestellten.

12) Orientalisches Mädchen mit Turban und halbentblösstem Busen, wie es heisst, das Tausendguldendbräutl, s. Nr. 2. Oval. Fol. Schwarzk., unvollendete Platte.
I. Vor aller Schr.

b) Von ihm nach Anderen gestochen:

13) Joseph im Gefängniss die Träume auslegend. 1812. R. Mengs del. qu. 8.
I. Vor der Adr. von L. Maisch.

14) Der Engel geleitet den jungen Tobias. 1812. Adam Elzheimer pinx. qu. 8. Gegenstück.
I. Vor der Adr. von L. Maisch.

15) Le jugement de Salomon. N. Poussin pinx. qu. Fol.
I. Nur mit den Künstlernamen.
II. Mit der Schr., aber vor Stöckl's Adr.

16) Madonna mit dem Christkind auf dem Arm. Halbfig. H. Holbein p. 1537. 1809. 8.
I. Vor den Künstlernamen.
II. Vor der Schr.
III. Mit Adr. von E. Müller.
IV. Mit angefügter Schriftplatte.
Hiervon eine Kopie von Mottenleiter.

17) Madonna im Grünen. Nach Raffael's Gemälde im Belvedere. 1812. Fol.
I. Aetzdruck.
II. Vor der Schr., nur mit den Künstlernamen in geriss. Schr.
III. Mit geriss. Schr. (Widmung an die Gräfin Fries).
IV. Mit vollendeter Schr. u. Adr. des Künstlers.
V. Mit Adr. von Maisch.
VI. Mit Adr. von Stöckl in Wien.
VII. Mit Adr. von Berra in Prag.
VIII. Retouchirt. Nur mit den Künstlernamen in angelegter Schr. u. der Adr. des Lüderitz'schen Kunstverlags in Berlin.

18) Hl. Familie. Nach Parmegianino's Bilde beim Grafen Fries, dann bei Baron von Sternburg in Leipzig und Sir Th. Lawrence. 1817. kl. qu. Fol.
I. Aetzdruck.
II. Vor der Schr.
III. Mit der Schr.: »Aus dem Kabinet des Herrn Grafen von Fries«. Vor der Adr.
IV. Mit Adr. von Maisch.
V. Mit Adr. von Sprenger.
VI. Mit Adr. von Matth. Artaria.

19) Hl. Familie. E. Wächter pinx. qu. 8.
I. Vor der Adr.

20) Jesus auf dem Meere von den Jüngern geweckt. Nach A. Elzheimer. 1809. qu. 8.
I. Vor der Adr. von L. Maisch.

21) Christi Grablegung. Nach Raffael's Federzeichnung im Louvre, wofür sie im Juli 1850 aus der Auktion des Königs von Holland erworben wurde. Früher bei Mariette, Zanetti, Graf Fries, Thom. Lawrence und Woodburn. 1817. qu. Fol.
I. Aetzdruck.
II. Vor der Schr., nur mit den Künstlernamen.
III. Vor M. Artaria's Adr.
IV. Mit Adr. u. Dedikation.

22) Christus im Grabe von einem Engel betrauert. Nach Ann. Carracci. 4.
I. Aetzdruck vor aller Schr.
II. Vor der Schr., nur mit den Künstlernamen in gerissener Schr.

23) Der Heiland am Kreuze als Sieger über die Hölle. Der Engel Michael weist dem Satan die drei Kreuze. Aus der Messiade. Füger del. 4.

24) Aurora steigt vom Wagen und entführt den Kephalos. Nach F. Albani. qu. Fol.
I. Vor der Schr.

25) »Kallisto«. Diana entdeckt die Schwangerschaft der Kallisto. Nach Domenichino. 1811. gr. qu. 4.
I. Aetzdruck.
II. Vor »Kallisto«, nur mit den Künstlernamen in gerissener Schr.
III. Vor der Adr. von L. Maisch.

26) Venus in einer Landschaft mit Liebesgöttern, Satyrn und Nymphen. Nach A. Elzheimer. Das Gemälde bei dem Grafen Lamberg in Wien. 1819. qu. 4.
I. Aetzdruck.
II. Vor der Schr. nur mit den Künstlernamen.
III. Vor der Adr. von L. Maisch.
Es gibt auch bläulich gedruckte Exemplare.

27) Les funérailles d'un génie. Nach N. Poussin's(?) Bilde in der Galerie Liechtenstein. qu. Fol.
I. Vor der Schr. nur mit den Künstlernamen.

28) Der Genius der Vergeltung. H. Füger del. Fol.
I. Vor der Schr.

29) Jupiter und Minerva. H. Füger del. Oval. 4.
I. Vor der Schr.
Auch weiss gehöht auf braunem Papier.

30) Homer trägt seine Gesänge vor. H. Füger del. qu. Fol.
I. Vor der Schr.

31) Die Erfindung des Saitenspieles. In Gessner's Manier. H. Füger del. Fol.

32) Brutus verurtheilt seine Söhne zum Tode. H. Füger del. gr. 8.
33) Römischer Konsul mit Liktoren. H. Füger del. gr. 8.
   I. Probedruck.
34) Flusslandschaft mit dem Stege bei Mondbeleuch ung. Nach A. van der Neer. 8.
   I. Vor der Schr.
35) Friedr. Aug. Brand, Prof., Landschaftsmaler. Halbfig. C. Schallhas del. Oval. kl. Fol.
   I. Vor aller Schr., nur des Stechers Name in gerissener Schr.
   II. Vor der Schr.
36) Karl Schallhas, Landschaftsmaler. Brustbild. Ipse p. Oval. 8.
   I. Vor aller Schr.
   II. Vor der Schr.
37) Monumentum aeternae memoriae Mariae Christinae Archiducis Austriae. Opera A. Canovae 1805. Carmen posthumum I. Melchioris Nob. a Birkenstock. Vindobonae ex typogr. Degen. 1813. gr. Fol. Auch mit dem Umschlagstitel: Denkmahl dem unsterblichen Andenken Marien Christinens Erzherzogin von Oesterreich. 38 Seiten lateinischer und deutscher Text. Mit 6 Stichen von Agricola.
   I. Probedruck. Vor der Schr.

c) Von ihm nach eigener Zeichnung lithographirt:

38) Amor und Psyche. Aus dem Album der Künstler Wiens. I. Lief. 1845. gr. Fol.
   I. Probedruck.
39) Joh. Graf von Harrach. Brustb. 4. Sehr selten.
40) Prinz Charles de Ligne. Fol. Sehr selten.
41) Sigmund Thalberg, Pianofortevirtuos. Brustbild. kl. Fol.
42) J. P. Hebel (alem. Dichter). Brustbild. Oval. 4. Sehr seltener lithogr. Versuch.
43) J. P. Hebel und Elisabeth Baustlicher. Halbe Figur. Nach der Natur gem. u. auf Stein gez. von Agricola. Lith. bei Mansfeld & Co. kl. qu. Fol.
44) D. Berger, hundertjähriger Greis u. Julie A—. Gegenstück.
45) Ansicht der beiden Thürme der Frauenkirche zu München. Monogrammirt. 1813. Fol.

d) Von ihm nach Andern lithographirt:

46) Männliches Brustb. in reichem Kostüm. Nach S. van Hoogstraeten. kl. Fol. Seltener lithogr. Versuch.
47) Franz I., Kaiser von Oesterreich, in hohen Jahren. Brustbild, von vorn. P. Kraft p. Fol.
48) St. Katharina. Büste, fast Profil. Guido Reni pinx. Sehr selten.

e) Nach ihm gestochen:

1) Amor und Psyche. Neidl sc. kl. Fol.
2) Eine Schlafende. Stahlstich von C. Mahlknecht.
3) Karl Graf von Harrach. C. Agricola p. 1821. C. Rahl sc. Oval. gr. Fol.
4) Moritz Graf von Dietrichstein, k. k. Oberstkämmerer. Agricola del. 1821. C. Rahl sc. Oval. Fol.
5) Franz Adam Graf von Waldstein und Vorstenberg, Botaniker, Kunstfreund, 1759—1813. C. Agricola p. 1822. C. Rahl sc. Fol.
6) Franz Xaver von Rudtorffer, Chirurg, Prof. in Wien. 1760—1838. D. Weiss sc. 4.
7) J. V. Degen, Buchhändler. Agricola p. 1804. F. John sc. Fol. Punktirt.
8) —— ders. Agricola p. 1804. J. Schm. sc. 8.
9) Betty Roose (Eckart, gen. Koch). Schauspielerin 1778—1808. Halbfig. J. Neidl sc. 12.
10) Bildn. des Künstlers, gest. v. Stöber. s. oben.

f) Nach ihm lithographirt:

11) Graf von Harrach. C. Agricola p. Eybl lithogr. Oval. gr. 8.
12) J. P. Hebel. Nach No. 42. C. Agricola p. N. Strixner del. 4.
   Auch im Tondruck.
13) —— ders. Nach No. 42. Lith. v. C. F. Müller in Karlsruhe. Oval. Fol.
14) J. P. Hebel und Elisabeth Baustlicher. »Stell di nit so närrsch du Dingli —«. Lithogr. von T. Hurter nach No. 43. qu. Fol. Karlsruhe.

s. Oesterreichische Nationalencyklopädie. 1835. I. 30.

W. Schmidt u. W. Engelmann.

Agricola. Eduard Agricola, Landschaftsmaler, geb. 1800 zu Stuttgart. Nachdem er den ersten Unterricht an der Berliner Akademie empfangen, machte er 1830 eine Studienreise nach Italien, nachdem er schon 1825 in Salzburg gewesen war. Ein damals entstandenes Bild, das die Ansicht der Stadt vom Kapuzinerberge aus gibt, hatte vielen Beifall gefunden (im Besitz der Prinzessin Mariane Wilhelm von Preussen); die aparte Staffage (der junge Mozart und der junge Haydn) mochte dazu das Ihrige beigetragen haben. Bei seinem längeren Aufenthalte in Italien, wo er im Ganzen 18 Jahre, und namentlich in Rom und Neapel verweilte, wandte er sich ganz der italienischen Landschaft zu.

Die Werke, welche er 1832—38 auf die Berliner Ausstellungen schickte, Felsenpartie von Capri, Küstenbilder von Sorento und Amalfi, Pästum, das Kastell von Portici, Rom von den Kaiserpalästen gesehen, Nacht in Neapel u. s. f. brachten den Künstler zu einem gewissen Ansehen. Es waren Bilder in der damaligen Weise der »klassischen« Landschaft, etwa in der Art Catel's; ziemlich treue Ansichten der italienischen Natur, meistens mit Gebäulichkeiten, von nicht unedler Auffassung und sorgsam durchgeführt, fast immer in warmer Beleuchtung, die gern den Zauber des südlichen Lichtes wiedergeben möchte; aber hart in der Behandlung, trocken und schwer im Kolorit und in der Zeichnung der Erdformen zwar tüchtig, indess ohne jene Feinheit, welche z. B. Rottmann auszeichnet. Agricola hielt sich dann zeitenweise in München und Berlin, dann wieder in Italien auf; seine Ansichten aus der Umgegend Neapels und Roms sowie einige italienische Marinen fanden in den vierziger Jahren noch immer Anerkennung. Seit mehreren Jahren lebt er in München, wo er neuerdings nur selten, u. dann Landschaften der nordischen Natur, ausgestellt hat.

Nach ihm gestochen:

Ansicht des Kastells von Portici. Stahlstich von J. Hasse. Im Hefte des Berliner Kunstvereins von 1836. qu. Fol.

s. Kunstblatt, Stuttgart 1838. p. 289. 1841. 1843.

*

Agrippa. Agrippa, italienischer Medailleur aus der ersten Hälfte des 16. Jahrh., der indessen seinen namhaften Zeitgenossen nachsteht. Von ihm eine Schaumünze auf den Dogen Leonardo Loredano, welche diesen auf dem Reverse zeigt, wie er auf einem mit zwei Pferden bespannten seltsam gebauten Wagen knieend von der Venetia die Dogenmütze empfängt.

s. Bolzenthal, Skizzen etc. p. 114.

*

Agrippa. Camillo Agrippa, von Mailand, Mathematiker, Ingenieur und Architekt aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. Es sind von ihm keinerlei Bauten erhalten; auch ist überhaupt nicht bekannt, dass er als Baumeister thätig gewesen. Die Schriften, welche er hinterlassen, beschäftigen sich ausschliesslich mit militärischen und technischen Fragen des Ingenieurwesens. So könnte zweifelhaft erscheinen, ob er überhaupt unter die Künstler zu rechnen sei. Allein sicher lässt sich annehmen, dass er eine Anzahl der Figuren, welche sich in seinen Werken finden, selbst gezeichnet hat; die Fechtergestalten in seinem Trattato di Scientia d'Arme (s. unten), welche zum Theil tüchtige Kenntniss des Körpers und der Bewegung zeigen, müssen der Erfindung nach von ihm herrühren. Gewiss aber hat er nicht auch gestochen; die Bezeichnung unter dem Titelbild einer seiner Schriften (No. 5), Camillo grafico fe. Roma, bezieht sich ohne Zweifel auf den zeitgenössischen Stecher Camillo Graffico von Friaul, der um 1595 in Rom thätig war. Die Zeichnungen zu diesem und anderen Titelbildern seiner Werkchen, weit schwächer als jene Fechter, rühren wol nicht von A. her.

A. gehört sonst zu jenen erfinderischen Talenten des 16. Jahrh., die sich gerne mit technischen und mechanischen Problemen beschäftigen und deren grösstes Muster Leonardo da Vinci gewesen ist. Er fand, als er unter Gregor XIII. nach Rom gekommen war, die Ingenieure bemüht, das richtige Mittel zur Aufrichtung des Obelisk auf dem Petersplatze auszusinnen, und da er es gefunden zu haben meinte, theilte er dasselbe in einer kleinen Schrift mit. Er hat sich dann weiterhin mit neuen Erfindungen zum Lenken der Schiffe, mit Untersuchungen nach den Ursachen der Erdbildungen, Winde, Gewitter u. s. w. beschäftigt. Er galt seiner Zeit für einen ausserordentlichen Kopf und ward daher in lateinischen seinen Schriften beigegebenen Lobgedichten hochgepriesen (in deren Einem heisst es: Mit seltener Kunst zeigst du die Wege der Gestirne voraus, und gleich bist du, grosser Camillus, dem grossen Jupiter). Seine Werkchen, die noch einen gewissen Werth haben, sind selten geworden.

Sein Bildniss, Brnstb. in Oval gest., findet sich in seinen Schriften.

1) Trattato di Scientia d'Arme (con un Dialogo di Filosofia). Mit Widmung an den Herzog Cosimo von Medici. Mit 2 Titelbll. u. 55 gest. in den Text gedruckten Figuren. Roma 1553. 4.

G. Molini besass ein Exemplar, das von der Hand des Tasso die Worte enthalten haben soll: »Le figure intagliate da Michelangiolo Buonarotti«. Die nackten Fechterfiguren erinnern wol an den Stil desselben, sind aber jedenfalls von geringerer Hand.

2) Trattato di transportar la guglia in su la piazza di San Pietro. Roma 1583.

3) Dialogo sopra la generatione de' venti, baleni, tuoni, folgori, fiumi, laghi, valli e montagne. Roma 1584. 4.

4) Dialogo sopra il modo di mettere in battaglia presto .... il popolo etc. Roma 1585. 4.

5) Nuova Invenzione sopra il modo di navigare. Roma 1595. 4.

Hierin das im Texte erwähnte Titelbl. — Ein zweites, ohne Unterschrift, zeigt Camillo selbst und die Musen streitend vor einer thronenden Minerva.

Angefügt ist der Schrift: Modo da comporre il moto della sfera (Beschreibung eines Instruments, das Bewegung von Sonne u. Mond u. s. f. anschaulich machen soll).

J. Meyer.

Agroecola. Agroecola oder Agricola, Bischof von Cabillo (Châlons) im 6. Jahrh., wird gerühmt, dass er in seiner Stadt nicht nur viele Häuser, sondern auch eine Kirche erbaut habe, die er auf Säulen stützte, mit buntem Marmor zierte und mit Mosaikgemälden versah. Er scheint dabei selbst als Künstler thätig gewesen zu sein, obgleich das nicht deutlich gesagt wird.

s. Gregor. Turon. Hist. Franc. V. 46.

Fr. W. Unger.

Agrolas. Agrolas und Hyperbios, mythische Baumeister aus Sicilien, denen die Errichtung der pelasgischen Mauer an der Akropolis von Athen beigelegt wird: Pausanias I. 28, 3. Offenbar auf dieselben Personen bezieht sich die Angabe des Plinius (VII. 194), dass die Brüder Euryalus und Hyperbius zuerst Ziegelmauern und Hausbau in Athen eingeführt haben sollen.

H. Brunn.

Agrote. Antonio Agrote, Architekturmaler um 1750. Er malte in Mailand eine Kapelle der Karmeliterkirche und in Brescia die Dekorationen von Sta. Maria mit Figuren von Carloni.

s. Bryan, Dict. ed. by Stanley.

Fr. W. Unger.

Agua. Bernardino del Agua, Maler venetianischen Ursprungs, dessen wahrer Name dell' Acqua ist. Mit Pellegrino Tibaldi 1587 nach Spanien gekommen, arbeitete er unter der Leitung desselben an den Fresken des Klosters im Eskurial. Carducho spricht von diesem Meister als einem trefflichen Zeichner und geschickten Freskomaler.

s. Vicente Carducho, Dialogos dela Pintura. Madrid 1633. p. 32. — Cean Bermudez, Dicc.

Lefort.

Aguas. Miguel Aguas, ein Baumeister in Aragon, der mehr technische Kenntnisse als Geschmack besass. Er baute 1739 die Kollegiatkirche zu Alcañiz an der portugiesischen Grenze unweit Zamora, zu der er drei Jahre früher den Entwurf gemacht hatte.

s. Llaguno y Amirola, Not. IV. 229.

Fr. W. Unger.

Agucchia. Giovanni Agucchia od. Agocchia, Kunsthändler zu Bologna wie es scheint, etwa in der Mitte des 16. Jahrh. Agostino Carracci stach das Verlagszeichen seiner Erben (Bartsch XVIII, p. 155, No. 270), worauf die sich ohne Zweifel auf ihn beziehenden Initialen G. A. in einem Herzschilde stehen. Auf der umgebenden Banderole findet sich EREDI DI GIOVANNI AGOCCHIA E SFORZA CERTANI IN BOLOGNA. kl. 4. Wahrscheinlich hat dieser Name den Anlass gegeben, auch einen Kupferstecher Agucchia anzunehmen. Vgl. den folgenden Artikel.

Agucchia. Heineken, Dict. I, 61, erwähnt eines Kupferstechers Giovan Agucchia, der im 16. Jahrh. gelebt und manchmal seine Stücke G. A. bezeichnet habe. Er führt von ihm an:

1) Abbildung des Mailänder Domes, ziemlich grosses Bl., bez. Agucchi fece Milano.
2) Ein schönes Portal eines grossen Bauwerkes, bez. auf dem Piedestal zur Linken G. A.

Das letzte Bl. scheint dasjenige zu sein, das Bartsch in seinem Peintre-graveur, Bd. XV. 540 anführt: Ein antiker Triumphbogen. Man pflegt den Meister dieses Bl. »Meister mit der Fussangel« wegen des beigefügten sternähnlichen Werkzeugs zu nennen. Hätte nun Heineken Recht, beide obige Bll. einem Künstler zuzuschreiben, so wäre für den »Meister mit der Fussangel« der richtige Name gefunden. Allein dass die Bll. zusammen gehören, dafür bringt Heineken keine Beweise bei. Auch das ist sonderbar, dass der Künstler Agucchia heissen soll und die Bezeichnung doch Agucchi lautet. Von Fed. Agnelli (s. diesen) existirt übrigens eine ziemlich grosse Ansicht des Mailänder Domes, bez. Agnelli fece Milano. Also die Bezeichnung dieselbe mit Ausnahme der Namen. Dies lässt die Vermuthung zu, dass Heineken sich geirrt habe und das Bl. dem Agnelli angehöre. Zani (Encicl. I. I. 335) führt freilich einen Agucchia als geschickten Architekten, Architekturzeichner und Radirer von Mailand auf, hat sich aber aller Wahrscheinlichkeit nach diese Angaben aus Heineken kombinirt. Ottley (Notices) bemerkt mit Recht, dass man sich auf Zani's Tafeln sehr wenig verlassen kann. Die Existenz eines Stechers Agucchia ist daher völlig zweifelhaft, und noch weniger anzunehmen, dass dies der Name des »Meisters mit der Fussangel« sei.

W. Schmidt.

Aguëro. Juan Miguel de Aguëro, leitete 1585 den Bau der Kathedrale zu Mérida in Yucatan, nachdem er 11 Jahr früher die Befestigung der Havanna beendigt hatte. Nach Vollendung des Kirchenbaues belohnte ihn der Gobernador von Mérida durch eine Anweisung auf jährlich 200 Golddukaten, 200 Fanegen Mais und 400 Hühner.

s. Llaguno y Amirola, Notic. III. 67.

Fr. W. Unger.

Agüero. Benito Manuel de Agüero, Maler, geb. zu Madrid 1626, † daselbst 1670, Schüler von J. B. del Mazo. Er that sich namentlich in der Landschaft hervor, in Festungsansichten und Schlachtenbildern. Einige seiner besten Werke, in der Weise Mazo's ausgeführt, waren in den königlichen Sammlungen der Paläste Aranjuez und Buen Retiro. Agüero behandelte auch, aber mit weniger Erfolg, religiöse Gegenstände; Bermudez nennt einige Bilder dieser Art. Dieser Maler hatte viel Witz, und seine Biographen erzählen, dass Philipp IV. ihm gern zuhörte, wenn er Mazo's Atelier besuchte.

In den spanischen Museen finden sich heutzutage keine Bilder Agüero's mehr; vermuthlich hat man sie mit den Werken Mazo's verwechselt oder, wie die Gemälde von so vielen anderen Künstlern dieser Gruppe, in die allgemeine Bezeichnung »Schule von Velazquez« mit eingeschlossen.

s. Palomino, El Museo Pittorico III. 555. — Cean Bermudez, Dicc.

Lefort.

Aguëro. Miguel de Aguëro, verfertigte 1699 mit Fernando de Mazas die Bildsäulen der hh. Augustin, Franciscus und Sebastian am Hauptportal des Hospitals S. Agustin in der Vorstadt von Osma.

s. Loperraez Corvalan, Descr. del Obisp. de Osma I. 545.

Fr. W. Unger.

Aguëro. Francisco de Campo Aguëro s. Campo.

Aguesca. Laurenzo Aguesca, Kupferstecher um 1645 in Spanien thätig.

1) Titelbl. zu Museo de las medallas desconocidas españolas por Don Vicenzio Ivan de Lastañosa señor de Figaruelas. Huesca, 1645. 4.

s. Le Blanc, Manuel.

W. Schmidt.

Aguiar. Tomas de Aguiar, spanischer Maler, Schüler von Velazquez. Gegen 1660 war er in Madrid angesehen wegen seiner geistreichen und eleganten Art, Bildnisse in kleinem Format zu malen, deren Aehnlichkeit von seinen Biographen gerühmt wird. Er verfertigte das Bildniss des Dichters Solis, der hingegen ein sehr bekanntes Sonnet auf ihn machte.

s. Cean Bermudez, Dicc.

Lefort.

Aguiar. Joao José Aguiar, Bildhauer von Bellas (Portugal). Nachdem er seine Studien in Lissabon begonnen, begab er sich 1785 als Pensionär nach Rom, wo er sich bald an Canova und dessen Weise anschloss. Nach seiner Rückkehr

in die Heimat wurde er Bildhauer der königlichen Erzgiesserei (von ihm Chorstühle von Bronze für die Kirche in Mafra), und 1805 Hofbildhauer. Als solcher fertigte er die Statue des Königs für einen Saal des Arsenals, sowie eine Anzahl anderer Standbilder und Büsten, darunter diejenige des Herzogs von Wellington. Von 1823 an arbeitete er an Skulpturen für den Palast von Ajuda. Todesjahr unbekannt.

s. Cyrillo Volkmar Machado, Collecção di Memorias. Lisboa 1823. p. 276. — Raczynski, Dict.

*

Aguila. Luis del Aguila, ein Bildhauer zu Jaen und Schüler des Pedro de Valdelviria, den das Domkapitel von Sevilla 1553 berief, um die Arbeit an den Seiten des Tabernakels am Hauptaltar zu taxiren.

s. Cean Bermudez, Dicc. — Ders. in der Descripcion artist. de la Catedral de Sevilla (p. 41) schreibt Aguilar.

Fr. W. Unger.

Aguila. Baltasar del Aguila, spanischer Maler, der um 1570 zu Cordova lebte, wo er das Hauptaltarbild in der Kirche des Hospitals S. Sebastian, sowie andere Bilder auf Holz für Kirchen malte. Seine schöne Färbung wurde gerühmt.

s. Cean Bermudez, Historia de la Pintura. MS. VII. p. 170.

Zarco del Valle.

Aguila. Francisco del Aguila, spanischer Maler aus Murcia vom Ende des 16. Jahrh. Wir wissen von ihm nur durch ein Dokument, das Cean Bermudez besass, worin (datirt 6. Okt. 1590) der Maler um den Auftrag bittet, das Grab des Don Alonso el sabio (in der Kathedrale zu Murcia) zu malen und zu vergolden.

Lefort.

Aguila. Miguel de Aguila, spanischer Maler, aus Sevilla gebürtig, wo er 1736 st. Er muss bei einem der vornehmsten Schüler Murillo's gelernt haben, denn seine Werke nähern sich der Art dieses grossen Meisters, namentlich durch das Kolorit.

s. Cean Bermudez, Dicc.

Lefort.

Aguilar. Bartolomé de Aguilar, war ein geschätzter spanischer Bildhauer, dem 1518 mit Hernando de Sahagun die Dekoration des Paraninfo oder Festsaales in dem vom Kardinal Ximenes gegründeten Kollegium S. Ildefonso an der Universität Alcalà de Henares übertragen wurde. Die Anordnung des Saales entspricht einigermassen der des 1492 erbauten Salon de Isabel im Schlosse Aljaferia zu Saragossa und der 1366 vollendeten und ursprünglich als Synagoge erbauten Nuestra Señora del Transito zu Toledo. Doch ist in dem Paraninfo jede maurische Reminiscenz vermieden, und nur die reichen Kassettirungen der Decke sind nach einem maurischen Muster im sogen. Artesonado angeordnet. Die übrige Dekoration ist im reichen italienischen Renaissancestil der Raffaelischen Periode in Stuck und Holzschnitzerei ausgeführt. Namentlich ist die hoch unter der Decke angebrachte Galerie mit zierlicher Sculptur überzogen. Nur die hinter dem Katheder tabernakelartig aufgebaute Nische ist nicht ganz von den in Spanien gewöhnlichen Uebertreibungen dieses dort sogenannten plateresken Stils frei geblieben.

Abbildung bei Villa Amil II. 84. gr. Fol., und bei Fergusson Mod. Archit. Fig. 57.

s. Cean Bermudez, Dicc.

Fr. W. Unger.

Aguilar. Juan de Aguilar, baute 1636 für den Infanten D. Fernando, den Bruder Philipps IV. von Spanien, den Palast Zarzuela, zwei Leguas von Madrid. Es ist indessen nicht gewiss, ob er selbst den Plan dazu entworfen hat, da er nicht königlicher Baumeister war. Dieses einfache Gebäude ist nur dadurch merkwürdig geworden, dass man in ihm zuerst die den italienischen Opern nachgebildeten Schauspiele aufführte, die danach in Spanien den Namen Zarzuelas erhielten.

s. Llaguno y Amirola. Notic. IV. 27.

Fr. W. Unger.

Aguilar. Marques d'Aguilar, s. Marques.

Aguilera. Diego de Aguilera, spanischer Maler, ansässig zu Toledo in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. 1587 ernannte ihn das Kapitel der Kathedrale mit Sebastian Hernandez zum Schiedsrichter, um den Werth des Altarbildes der Sakristei und des Gemäldes »die Theilung des Mantels« zu schätzen, die beide von Dominico Theotocopoli, gen. »Greco« herrührten.

s. Archiv der Kathedrale von Toledo. — Cean Bermudez, Dicc.

Lefort.

Aguilles. Boyer d'Aguilles s. Boyer.

Aguillon. Aguillon de Droues. Dieser Name findet sich an dem schweren, mit Figuren beladenen Westportal der Kathedrale von Bourges aus dem 13. Jahrh.

s. Bulletin archéologique II. 185.

Fr. W. Unger.

Aguillon. François Aguillon oder Aiguillon, Architekt, geb. zu Brüssel 1566, † den 20. März 1617. A. gehörte einer angesehenen Familie an; sein Vater war Sekretär des Königs Philipp II. Mit 19 Jahren trat er in den Jesuitenorden und machte sich bald durch seine Studien in den alten Sprachen und den mathematischen Wissenschaften bemerklich. Zu Tournai wurde er Novize, that den 15. Sept. 1588 sein Gelübde, erhielt sodann 1596 zu Ypern die Priesterweihe und bald darauf das Lehramt der Theologie zu Antwerpen. Später wurde er Rektor des dortigen Jesuitenkollegiums und verwaltete dieses Amt bis zu seinem Tode. Man

verdankt ihm die Einführung der mathematischen Studien in den Jesuitenkollegien, dann eine Abhandlung über die Optik, die, nach einem grossen Plane angelegt, auch die Katoptrik und Dioptrik umfassen sollte, davon aber nur ein Theil fertig geworden (s. unten).

A. war es auch, der 1614 den Plan zu den neuen Gebäuden des Ordens zu Antwerpen entwarf. Die neue, 1718 abgebrannte Kirche war eine der schönsten und reichsten des Ordens; die Marmorbalustrade allein, welche das Sanctuarium von dem Schiffe trennte, hatte 40,000 fl. gekostet. In 6 Jahren vollendet, wurde sie 1621 eingeweiht. Dem sofort nach dem Brande begonnenen Neubau wurden die alten Pläne zu Grunde gelegt; doch traten nun an Stelle der 36 dorischen und jonischen Säulen in carrarischem Marmor, welche in zwei Reihen übereinander den nach der Weise der römischen Basiliken angeordneten Innenraum theilten, Säulen von Stein. Die Fassade ist in der Dekoration überladen und durch Häufung der Detailformen in der Wirkung beeinträchtigt. Der schönste Theil des Gebäudes ist unstreitig der Thurm.

Eine sehr verbreitete Tradition schreibt dem Rubens die Pläne der Jesuitenkirche zu Antwerpen zu; aber der gelehrte Bollandist Papebroch, welcher in der Lage war, den wahren Sachverhalt zu kennen, gab sie dem Aguillon als ihrem wahren Erbauer zurück.

Von ihm das Werk:

Francisci Aguillonii e Societate Jesu opticorum libri sex, philosophis juxta ac mathematicis utiles. Antwerpiae, ex offic. Plantiniana MDCXIII. (Nur dieser Band erschienen.) Mit Fig. Fol.

s. Schayes, Hist. de l'Archit. en Belg. 2e Ed. Bruxelles 1853. II. 415 f. — Biographie nat. de Belgique, unter Aiguillon.

A. Wauters u. J. Meyer.

Aguirre. Miguel de Aguirre, Steinmetz und Baumeister von Salamanca, verpflichtete sich mit andern 1534 dem Juan de Alava, als Obermeister der Kathedrale, zur Ausführung der Seitenmauern der Kathedrale mit ihren Strebepfeilern.

s. Llaguno y Amirola, Notic. I. 228.

Fr. W. Unger.

Aguirre. Pedro de Aguirre, übernahm mit Pedro de Abril die Vollendung des Kreuzganges bei der Kathedrale von Cuenca, als der Erbauer desselben, Juan Andrea Rodi, 1585 die Direktion niederlegte.

s. Llaguno y Amirola, Notic. III. 30.

Fr. W. Unger.

Aguirre. Juanes Aguirre, Bildhauer in Segovia, Schüler und Schwiegersohn des Mateo Imverto daselbst. In der Pfarrkirche von Villacastin arbeitete er mit diesem an dem grossen Tabernakel (Retablo) des Hauptaltars und verfertigte 1594 selbständig dasjenige mit den Statuen der Evangelisten und sechs anderer Heiligen.

s. Cean Bermudez, Dicc.

Fr. W. Unger.

Aguirre. Francisco de Aguirre, spanischer Maler, Schüler von Eugenio Caxès. Er wurde 1646 von Madrid nach Toledo berufen, um ein sehr altes Bild zu restauriren. Daselbst malte er auch das Porträt des Infanten Don Fernando für die Galerie der Bischöfe von Toledo.

s. Archiv der Kathedrale von Toledo. — Cean Bermudez, Dicc.

Lefort.

Aguirre. Don Josef Maria Aguirre Hortes de Velasco, Marquis von Montehermoso, Maler-Dilettant, ernannt 1756 zum Mitglied der Akademie von San Fernando. Mehrere Glieder dieser angesehenen Familie Velasco zeigten Talent zur Kunst; Zeichnungen und Gemälde finden sich von ihnen in der Akademie San Fernando.

s. Cean Bermudez, Dicc.

Lefort.

Aguirre. Domingo de Aguirre, Zeichner in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh.

Nach seiner Zeichnung:

8 Bll. Ansichten des königl. Lustschlosses von Aranjuez und dessen Umgebungen mit reicher Staffage. Domingo de Aguirre design. Um 1773 bis 1775 von Fernando Selma, Francisco Muntaner u. And. in Kupfer gest. Mit spanischen Unterschriften. gr. imp. qu. Fol. Schöne Bll.

W. Engelmann.

Aguirre. Ginés de Aguirre, spanischer Maler, 1731 zu Yecla geb., kam jung nach Madrid, wo er sich zum Künstler ausbildete. Bekannt sind von ihm ausser einigen Kopien nach Velazquez und L. Giordano unzählige Bildnisse des Königs Karl III. Auch hat er Fresken in der Kirche Sta. Cruz gemalt.

s. Ossorio y Bernard, Gal. biogr.

Fr. W. Unger.

Aguirre. Manuel Aguirre y Monsalbe, ein aragonischer Maler, Schüler des Vicente Lopez, nach 1846 zum Professor an der Kunstakademie S. Luis zu Saragossa ernannt, † 1855. Er hat zahlreiche Arbeiten hinterlassen. Sein bedeutendstes Werk ist die Sammlung der Bildnisse der aragonesischen Könige im Casino zu Saragossa.

s. Ossorio y Bernard, Gal. biogr.

Fr. W. Unger.

Agulló. Francisco Agulló, spanischer Maler, geb. zu Concentaina u. † an der Pest daselbst 1648; Sohn des Francisco A. u. der Geronima Andrés, vermählt mit Mariana, der Tochter seines Lehrers Jaime Fesol. Er malte und vergoldete 1637 den Hauptaltar des Klosters S. Sebastian, die Arbeit des Bildhauers Domingo Cambra, der gleichfalls von Concentaina gebürtig war.

s. Arques Jover, Coleccion de Pintores, Escultores y Arquitectos desconveidos. MS. p. 11. —

Cean Bermudez, Historia de la Pintura. MS. VII. 69.

Zarco del Valle.

Agustin. Francisco Agustin y Grande, Historienmaler, 1753 zu Barcelona geb., + 1800. Er vollendete seine Studien in Rom, wo er sich unter Raph. Mengs zu einem der glücklichsten Nachahmer desselben ausbildete. Nach seiner Rückkehr wurde er Direktor der Zeichenschule zu Cordova und 1799 Mitglied der Akademie S. Fernando in Madrid. Er hat hauptsächlich Kirchenbilder gemalt, von denen sich die meisten in Cordova befinden.

Nach seiner Zeichnung gestochen:

Das von Murillo gemalte Hauptaltarbl. der Kapuziner zu Sevilla, Maria mit dem Kinde, von B. Ametller. 4.

s. Ossorio y Bernard, Gal. biogr. — Füssli, Neue Zusätze p. 26.

Fr. W. Unger.

Agustinus. Agustinus de Senis und Angelus de Senis verfertigten laut Inschrift 1330 das Grabmal des 1327 gestorbenen Bischofs Guido Tarlati von Arezzo in der Kapelle del Sagramento des dortigen Doms.

I. Die Bildhauer dieses Grabmals.

Dasselbe verherrlicht das Leben dieses weltlichen Kirchenfürsten, der als Parteigänger Ludwigs des Bayern sich hervorgethan und das Gebiet von Arezzo erweitert hatte. Vielleicht hat diese Stellung des Bischofs veranlasst, dass man die bisher übliche Form der Grabmäler verliess, indem man einerseits demselben eine ungewöhnliche Höhe gab, anderseits die Aufnahme des dem Pabste feindlichen Bischofs in den Himmel, die sonst über dem Sarkophage angebracht wurde, wegliess, und dafür an dem Sarkophage selbst Raum für die Darstellung der Thaten desselben gewann. Das Architektonische an diesem Denkmal ist nicht sehr günstig ausgefallen. Die hohe schmale Nische, in der der Sarkophag gleichsam eingeklemmt ist, bildet ein Portal in einem dem sienesischen verwandten italienisch-gothischen Stile, und eine auf eigenthümliche Art von Engeln gehaltene Draperie verbirgt den Raum, der sonst für die Apotheose bestimmt zu sein pflegt.

Desto bemerkenswerther ist die Bildnerarbeit an dem Sarkophage. Ein Relief am Deckel zeigt den Bischof auf einem Ruhebette liegend, über dem zwei Engel den Vorhang aufheben, mit Gruppen von Leidtragenden auf beiden Seiten. An der Vorderseite des Sarkophags ist in 16 Reliefplatten, die in vier Reihen übereinander zwischen aufsteigende, mit Statuetten von Bischöfen und Geistlichen geschmückte Pfeiler eingefügt sind, das kriegerische Leben des Guido Tarlati geschildert. In der obersten Reihe der Beginn seiner Laufbahn, sein Einzug in die Stadt als Bischof und die Hergänge seiner Erwählung zum Signore von Arezzo; in den anderen Reihen seine Thaten, die Befestigung der Stadt, Belagerung u. Eroberung von festen Plätzen der Umgegend, Krönung des Kaisers Ludwig, der Tarlati beiwohnte, u. sein Tod. 1) Guido als Bischof (1312). 2) Guido als Herr von Arezzo (1321). 3) Die Gemeinde Arezzo unter dem Bilde eines knieenden Greises vor Guido. 4) Die Gemeinde als derselbe Greis mit dem Bischofe auf dem Richterstuhle. 5) Der Mauerbau von Arezzo. 6) Einnahme des Kastells Lucignano. 7) Einnahme von Chiusi. 8) Einnahme von Fronzole. 9) Einnahme des Kastells Focognano. 10) Einnahme von Rondina. 11) Einnahme von Bucine. 12) Einnahme von Caprese. 13) Zerstörung von Laterina. 14) Untergang u. Brand von Monte Sansovino. 15) Krönung Ludwig's des Bayern. 16) Tod des Guido. In diesen Darstellungen zeigt sich der Einfluss des Giovanni Pisano; die Meister suchen wie dieser die Vorgänge ausführlich zu schildern, sind aber dabei der Natur schon näher gerückt, in den Bewegungen freier und flüssiger geworden. Dabei ist der Ausdruck der Empfindungen, ohne in's Masslose zu fallen, recht lebendig, wie z. B. bei dem Tode des Bischofs in einer die Arme ausbreitenden Figur. An Giotto's Weise erinnert bei deutlichen Unterschieden doch noch Manches; so z. B. die allegorische Darstellung der bedrängten Gemeinde von Arezzo, welche in der Gestalt eines auf einem Throne sitzenden Mannes von mehreren Personen an Bart und Haaren gezaust wird. Die Körperbildung bleibt noch an die Weise des Giovanni Pisano gebunden, während die malerisch gehaltene Anordnung, namentlich der Hintergründe, sowie die Haltung der Gestalten und die ganze weltliche Art der Darstellung schon einen Schritt über jenen Meister hinausgehen. Hinter den gleichzeitigen Werken des Andrea Pisano stehen indessen diese Bildwerke erheblich zurück. Das Denkmal hat bald nach seiner Entstehung durch Misshandlung von Seiten feindlicher französischer Soldaten gelitten.

II. Der Agostino und Agnolo des Vasari.

Was Vasari von dem Leben und andern Werken der beiden Sienesen erzählt, ist zum guten Theil erweislich unrichtig oder wenigstens durch die archivalischen Nachrichten nicht bestätigt. Er scheint von den sienesischen Bildhauern nur diese gekannt zu haben und hat ihnen daher eine möglichst grosse Anzahl von Bildwerken zugeschrieben. Schon dass er Agostino u. Agnolo von Siena Brüder aus einer alten Architekten-Familie nennt, ist ein Irrthum. Es finden sich in den dortigen Urkunden keine Brüder dieses Namens. Was er aber von ihren übrigen Arbeiten berichtet, passt zum Theil auf Agostino di Giovanni und Angelo di Ventura, die daher jetzt für die Meister des Grabmals in Arezzo gelten. (Neben ihnen kommt noch Agostino di Rosso vor, den Einige lieber für den Agostino des Vasari gelten lassen wollen).

Ihren Vorfahren schreibt er den berühmten Brunnen Fontebranda, den Dante (Inferno XXX, 78) als ein schwer zu entbehrendes Gut anführt, und die Dogana zu. Jener soll 1190, diese 1191 ausgeführt sein. Ersterer ist aber erst 1193 von einem Meister Bellamino, über dessen Verwandtschaft mit Agostino und Agnolo nichts erhellt, verschönert, und der Bau der Dogana erst 1194 begonnen. (Von dem Brunnenhause der Fonte Branda ist 1802 der obere Theil bis auf die drei untern Bögen abgetragen. Eine Abbildung aber des noch Vorhandenen bei Ramboux [Beitr. zur K.-Gesch. des Mittelalt. 63] zeigt, dass die Bögen gothisch sind und also einer spätern Erneuerung angehören).

Weiter erzählt Vasari, Agostino hätte sich in seinem 15. Jahre bei Giovanni Pisano in die Lehre begeben, als dieser 1284 auf der Rückreise von Neapel nach Pisa sich in Siena aufhielt, um zu der Fassade des Doms die Zeichnung zu machen und den Grund zu legen. Er hätte alle seine Mitschüler übertroffen, und schon in demselben Jahre an dem Hochaltar im Dom zu Arezzo geholfen, so dass der Meister ihn für sein rechtes Auge erklärt hätte. Agnolo sei dann, von seinem ältern Bruder veranlasst, in dieselbe Lehre eingetreten. Als beide darauf in Orvieto einige Propheten an der Domfassade ausgeführt hätten, sei Giotto durch die Vortrefflichkeit dieser Arbeit bewogen worden, sie dem Bruder des Guido Tarlati, dem Piero Sacoone von Pietramala, zur Ausführung seines Entwurfes des Grabmals zu empfehlen. Hiernach wäre Agostino nahezu 60 Jahr alt gewesen, als er diese Arbeit ausführte, was kaum denkbar ist (nach Vasari währte die Arbeit 3 Jahre, von 1327—1330). In Orvieto kommt aber erst 1338 Giovanni, der Sohn unseres Meisters, in Vollmacht seines Vaters (Della Valle, Lett. Sen. II. 134) vor, u. erst 1405 neben einem Agostino von Siena auch ein Agnolo von dort (Duomo di Orv. p. 380. 382), der als ein vorzüglicher Meister von Pisa berufen und als Obermeister angestellt wurde. Durch Vergleichung aber mit dem Grabmal des Tarlati an der Domfassade zu Orvieto die von Agostino und Agnolo gearbeiteten Propheten herausfinden zu wollen, wäre ein gewagtes Unternehmen.

Vollends verdächtig wird die ganze Erzählung des Vasari durch die übrigen erwiesenen Irrthümer. Die Angabe, dass Agostino zu dem an der Strasse des Malborghetto gelegenen Theile des Stadthauses, der 1307—1310 erbaut wurde, die Zeichnung geliefert habe, findet wenigstens keine Bestätigung durch archivalische Nachrichten. Dasselbe gilt von dem Bau der nicht völlig vollendeten hintern Domfassade 1317 (eine Restauration derselben nach dem Original-Entwurf im Domarchiv zu Siena, von F. Arnold in Erbkam's Zeitschr. f. Bauwesen VII. 51, Bl. 12 und Kugler, Gesch. der Bauk. III. 544), des Thores Sta Agata all' Arco oder dei Tufi 1325, und der Kirche und des Klosters S. Francesco. Bei andern Angaben ist jedenfalls das Datum nicht richtig. So ist die Porta Romana nicht von 1321 bis 1326 gebauet, sondern erst 1327 begonnen, und in demselben Jahre ist der Bau des grossen Rathssaales ausgeführt, den Vasari erst 1340 ansetzt. Als falsch erwiesen ist aber die Angabe von einer Bildhauerarbeit, welche die beiden Brüder 1329 in S. Francesco zu Bologna gemacht haben sollen. Das grosse Altarwerk mit der Krönung der Maria ist urkundlich erst 1388 bei den Venezianern Jacobello und Pietro Paolo delle Massegne bestellt (s. den Art. Massegne). Damit fällt auch die Angabe, dass Agostino u. Agnolo bei Gelegenheit ihres Aufenthalts in Bologna die Verwüstungen des Po reparirt und den Fluss eingedämmt hätten.

Ferner soll Agnolo in der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi eine Kapelle mit dem Grabmal des Franciskaners und Kardinals Giov. Gaetano Orsino ausgeführt haben; dieses Grabmal soll sich hinter dem Altar der Kapelle S. Giuseppe befinden. Der Kardinal starb zwar 1339 zu Avignon; doch kann seine Leiche nach Assisi gebracht, die Kapelle für andere Mitglieder der Familie Orsini erbaut sein. Die Gemälde, mit denen ihre Wände geschmückt sind, entsprechen wenigstens dieser Zeit (Crowe et Cavalc. Paint. in It. I. 420). Diese Angabe des Vasari könnte also richtig sein.

Wenn Vasari in einem Anhange zum Leben des Girolamo da Carpi auch noch die Arca di S. Agostino in Pavia, die aus S. Pietro in Cielo d'Oro in den Dom versetzt ist, als ein Werk der sienesischen Brüder aufführt, so verdient das kaum Beachtung, da das Werk erwiesener Massen erst 1362 begonnen wurde und 1397 noch nicht vollendet war. Ohne allen Grund ist endlich eine neuere Behauptung, wonach die angeblichen Sieneser Brüder das Grabmal der Savelli in Sta Maria in Aracoeli zu Rom nach Giotto's Zeichnung ausgeführt haben sollen, während darin Mitglieder der Familie aus den Jahren 1266—1306 beigesetzt sind (Crowe et Cavalc. a. a. O. I. 102).

Nachdem sich also der Bericht des Vasari als durchaus unzuverlässig erwiesen hat, ist wol auch der Aufzählung einer Reihe von Baumeistern, Bildhauern und besonders Goldschmieden, welche Schüler der beiden Sienesen gewesen sein sollen, nicht unbedingt Glauben zu schenken.

III. Agostino di maestro Giovanni.

Dieser Meister, der unter den Architekten und Bildhauern Namens Agostino in Siena der hervorragendste ist, war aller Wahrscheinlichkeit nach der Agustinus de Senis, der sich auf dem Grabmal des Guido verzeichnet findet. Agostino verheirathete sich 1310 mit Lagina di Nese und st. 1350 (aus einem Dokumente vom 18. Nov. d. J. erhellt, dass er damals nicht mehr am Leben war). Er hatte vorzüglichen Antheil an dem Bau der sienesischen Festung Massa di

Maremma, der 1336 begonnen wurde, erscheint dann 1339 als Werkmeister an dem 1325 begonnenen und zum Theil 1344 von Meister Muccio, völlig aber erst nach 1345 vollendeten Thurme auf dem Stadthause, und übernimmt in demselben Jahre 1339 mit Meister Lando und Giacomo di Vanni für den Preis von 6000 Goldgulden die Wasserleitung für die Fonte Gaja, die am 5. Jan. 1343 eröffnet wird, so wie 1340 mit Agostino di Rosso di Grazia und Cecco di Casino den Bau des Palastes Sansedoni.

Seine Söhne Giovanni u. Domenico wurden beide Obermeister beim Dombau in Siena. In Verbindung mit dem ersten schloss A. 1332 einen Kontrakt mit Simone und Jacopo di Ghino von Arezzo über den Bau einer dortigen Kapelle in der Pieve di S. Maria sammt den an derselben auszuführenden Bildhauerarbeiten. 1338 arbeitete Giovanni in Vollmacht seines Vaters am Dom in Orvieto. In Siena leitete er 1340 den Dombau. Auch ist dort von ihm laut Inschrift ein Relief in einer Kapelle bei dem obern Oratorium S. Bernardino in S. Francesco, auf welchem Maria mit dem Christkinde sitzt, dem zwei Engel Vasen mit Blumen darbringen.

s. auch Angelo di Ventura.

Bildniss des Agostino: In Holzschn. in den Ausgaben des Vasari (Le Monnier II. 1).

—— Brustb. G. Vasari del. G. B. Cecchi sc. In: Serie degli vomini illustri in Pitt. etc. gr. 4.

Abbildungen des Grabmals in Arezzo in: Cicognara, Storia della Scultura I. Tav. 24, u. zwei der Reliefplatten daselbst, Tav. 23. Fol.

Monumenti sepulcrali della Toscana disegnati da Vinc. Gozzini, inc. da Gio. Paolo Lasinio, Firenze 1819. p. 145. Tav. 23. Fol.

Seroux d'Agincourt, Histoire de l'art par les monuments. Paris 1823. Pl. 27. Fol.

s. Vasari, ed. Le Monnier II. 1—10. — Masini, Bologna perlustrata. Terza impr. Bol. 1666. I. 116. — Della Valle, Lettere Senesi II. 134. — Milanesi, Doc. Sen. I. 200. 203. 204. 231. — Schnaase, Gesch. der bild. Künste VII. 451—454. 495. — C. C. Perkins, Tuscan Sculptors. London 1864. I. 94. II. 191.

Fr. W. Unger.

Ahammer. Anton Ahammer, Maler zu Jena um 1597. Nach Füssli malte er daselbst 1597 hinter dem Altare der Kirche St. Johannes des Täufers, laut der Inschrift, »der Kirche zu Ehren und sich selbst zum Gedächtniss«, ein grosses Kruzifix.

s. Füssli, Neue Zusätze p. 26 nach: A. Bivii Architectus Jenensis, Jena 1687. p. 593.

W. Schmidt.

Ahlberg. Johan Ahlberg, schwedischer Maler, geb. 1752, studirte unter Lorenz Pasch. 1766 erhielt er eine Anstellung als Zeichnenlehrer an der Universität Upsala, 1791 wurde er Agréé der Akademie zu Stockholm. Er malte historische Scenen und Porträts ohne Eigenthümlichkeit und immer in der Manier seines Lehrers. † zu Upsala 1813.

Nach ihm gestochen:

Friederike Dorothea Wilhelmine (v. Baden), Gemalin Gustav's III. von Schweden. 1781—1826. Halbfig. M. Heland sc. Fol.

s. Boye, Målarelexicon. — Upfostrings-Sälskapets Tidningar 1783, 84, 87.

Dietrichson.

Ahlborn. August Wilhelm Julius Ahlborn, Landschaftsmaler, geb. zu Hannover den 11. Okt. 1796, † zu Rom 24. Aug. 1857. Er war Schüler von Wach in Berlin und ging dann zu seiner Ausbildung 1827 auf längere Zeit nach Italien. Dort schlug er die klassische Richtung der modernen Landschaftsmalerei ein, welche sich insbesondere die südliche Natur und den schönen Zug ihrer Erdbildungen zum Vorwurf nimmt und dabei den Charakter bestimmter Gegenden treu festzuhalten sucht. Ein grosses Bild mit dem Kolosseum und der Via sacra, das A. 1829 von Rom nach Berlin schickte, gründete zuerst seinen Ruf; man rühmte insbesondere die klare Wärme der Beleuchtung (späte Nachmittagssonne). Diesem folgte in den dreissiger Jahren eine Reihe von Gemälden, welche fast ungetheilte Anerkennung fanden und in den Besitz der königlichen Familie und vornehmer Häuser Norddeutschlands übergingen. Vornehmlich sind zu nennen: Blick auf die Tiberinsel, auf die Peterskirche vom Vatikan aus, Grottaferrata im Albanergebirge im Schlosse zu Potsdam; Villa Mondragone bei Frascati im Schlosse Bellevue bei Berlin, Ansicht von Amalfi im Berliner Schlosse; Bilder im Schlosse zu Charlottenburg, in den Sammlungen vom Konsul Wagener, der Fürstin Liegnitz, des Grafen von Redern, des Grafen Perponcher u. s. f.

Die südlichen Landschaften A.'s, den verschiedensten Gegenden Italiens, vom Gardasee bis nach Sicilien, entnommen, sind fast immer von anziehendem Reichthum der Motive und mannigfaltig in den deutlich gezeichneten Formen. Man fand ausserdem in ihnen den Reiz eines durchsichtigen Lichtes und den zarten Ton der italienischen Luft. Dieser Anerkennung kann man jetzt freilich nicht mehr beistimmen; die Färbung jener Bilder ist bunt und hart, ohne koloristische Wirkung. Auch die Formengebung ist bisweilen ohne Verständniss für die feinere Gestaltung der südlichen Höhenzüge.

Manchmal hat A. auch nordische Landschaften (Ansichten aus Tirol, dem Salzburgischen und Norddeutschland), indessen mit weniger Erfolg gemalt, wobei er die Eigenart nordischer Beleuchtung hervorzuheben suchte. Durch einen fast dreissigjährigen Aufenthalt in Florenz, Assisi und Rom war er in Italien ganz heimisch geworden; auch trat er dort zum Katholicismus über. Bisweilen malte er auch religiöse Bilder, Madonnen und Heilige, nachdem er nach Angelico da Fiesole, Pietro Perugino und Benozzo Gozzoli kopirt hatte. Im Schlosse zu Potsdam finden sich noch von ihm die lebensgrossen

Bildnisse (ganze Figuren) des Fürsten Leopold von Dessau und Blüchers, wahrscheinlich aus früherer Zeit.

a) Von ihm lithographirt:

1) Waldlandschaft mit Wasser im Vordergrunde. Nach Hobbema. qu. Fol.
2) Bergige Landschaft mit Schloss u. Bogenbrücke. An. Carracci p. gr. qu. Fol.
3) Bergige Landschaft mit Fluss und Brücke. Cl. Lorrain p. Tondruck. gr. qu. Fol.
4) Heroische Landschaft. Salv. Rosa p. Tondruck. gr. qu. Fol.

b) Nach ihm gestochen:

1) Ansicht von Amalfi. Von John Wright. qu. Fol.
2) Ansicht von Nemi. Von F. J. Tempeltey. qu. Fol.

s. Kunstblatt, Stuttgart 1829. p. 50. 1834. p. 327. 1836. pp. 183. 214. 390. 1838. p. 288f.

*

Ahlborn. Karl Ahlborn, Bildhauer von Braunschweig, Schüler von G. A. Steinhäuser in Bremen, kam nach Stockholm, wo er seit 1845 mit Erfolg gearbeitet hat.

Lea Ahlborn, schwedische Stempelschneiderin, Tochter des Bildhauers Lundgren, geb. 1826, Gattin des Karl Ahlborn. Ihre Medaillen sind durch feine und geschmackvolle Ausbildung sehr bemerkenswerth.

1) König Karl XIV. Denkmünze der schwedischen Akademien, nach Ph. Lundgren.
2) —— Ders. Auf Kosten der schwedischen Armee geprägte Denkmünze.
3) —— Ders. Nach der 1854 errichteten Reiterstatue des Bildhauers Fogelberg.
4) Denkmünze auf J. Berzelius, nach Ph. Lundgren.
5) —— auf Triewald.
6) —— auf Jenny Lind, nach Ph. Lundgren.

*

Ahlers. B. Ahlers, moderner Lithograph.

Johann, König von Sachsen, Gürtelbild. Nach E. Weinert. Fol.

W. Schmidt.

Ahlert. Friedrich Adolph Ahlert, Architekt, geb. 1788. 1821 von der preussischen Regierung zu der Erhaltung und dem Ausbau des Kölner Domes zugezogen. 1824 begann unter seiner Führung, jedoch unter der Oberleitung des Bauraths Frank zu Koblenz, die Wiederherstellung, mit welcher A. bis zu seinem Tode, 10. Mai 1833, beschäftigt war. Was er bei der Restauration von grösseren Arbeiten vornahm, zeigte ihn übrigens seiner Aufgabe nicht gewachsen. Es waren insbesondere die 14 Strebesysteme des Chors umzubauen; der Umbau aber derjenigen vier, welche noch vor A.'s Tode vollendet wurden, ist, obschon das Muster gegeben war, weder in den Verhältnissen, noch in der Durchbildung der Formen gelungen.

s. Merlo, Kunst und Künstler in Köln (Nachrichten etc.). Köln 1850.

*

Ahlgrensson. Fritz Ahlgrensson, schwedischer Dekorationsmaler, geb. zu Stockholm den 31. Jan. 1838, Schüler des Emil Roberg, am kgl. Theater daselbst als Dekorationsmaler im Okt. 1858 angestellt, nahm im Sommer 1868 seinen Abschied u. ist seit 1869 in gleicher Eigenschaft am kgl. Theater zu Kopenhagen. Seine Scenerien zeichnen sich durch reiche Erfindung und leuchtende Färbung aus (Meyerbeer's Afrikanerin). A. hat auch Staffeleibilder gemalt.

C. Eichhorn.

Ahorn. Andreas Ahorn (Jesuit), polnischer Maler des 18. Jahrh. Die frühere Jesuiten-, jetzt Piaristen-Kirche in Piotrków, welche ganz mit Wandmalereien bedeckt ist, enthält die Arbeiten dieses Künstlers; es sind die besten der hier erhaltenen Fresken. Davon sind besonders zu erwähnen: Die Bekehrung der Indianer durch den hl. Xaver; Xaver von den Engeln zum Himmel emporgetragen; in der Mitte der Wölbung: Kampf der Polen mit den Türken. Oberhalb der Schatzkammer, gegenüber der Sakristei, ist ein hinter dem Klostergitter betender Mönch; es soll dies das Porträt des Malers sein. Oberhalb des Chors sind drei Personen, welche seine Familie vorstellen: darunter folgende Aufschrift:

D. O. M. Gloriae. Divi. Xaverii. Honori. Posteritatis. Memoriae.
Opus hoc marte proprio et ingenio
(quia sine ullo Moderatore hac in re) peractum ex
integro post conflagrationem
a Patre Andrea Ahorn S. I.
Gratis pro Deo 1741
28. Julii.

wonach also Andreas Ahorn, ohne dass er einen Lehrer gehabt hätte, diese Malereien 1741 ausgeführt hat.

s. Rastawiecki, Słownik malarzów polskich, nach der Angabe des Priesters Gacki.

J. von Lepkowski.

Ahorn. Lukas Ahorn, Bildhauer von Konstanz, † daselbst den 18. April 1856. Von ihm ist der kolossale Löwe in Luzern nach Thorwaldsen's Modell in den Fels gehauen. Karl Pfyffer, ehemaliger Offizier der Schweizergarde Ludwig's XVI., stiftete in seinem Garten dieses Denkmal des Heldentodes seiner Kameraden während der Erstürmung der Tuilerien den 10. August 1792.

Fr. W. Unger.

Ahrendts. Leopold Ahrendts, von Dessau, Zeichner u. Lithograph, um 1850 zu Berlin thätig. Auch Photograph.

Von ihm lithographirt:

1) Bildniss des Rembrandt van Rhyn. Fol.
2) —— des Erbprinzen Friedrich von Anhalt, nach Krüger. Fol.
3) —— der Prinzessin Antoinette von Sachsen-Altenburg, nach einem Miniaturbilde von L'Allemand. 4.

W. Engelmann.

Ahumada. Ahumada, wol spanischer Ku-

pferstecher um 1730. Das folgende kleine Bl. ist nach Ottley (Notices) sehr mittelmässig gestochen und im Fleisch mit Punkten beendigt.

Heiliger, im Gewand eines Geistlichen, mit dem Jesuskind auf den Armen. Halbe Fig. in Oval. Venerabilis Pater Emmanuel Padial etc. Obiit etc. 1725. — Ahumada En. 12.

W. Schmidt.

Aiazzi. G. Aiazzi, italienischer Zeichner dieses Jahrh. Von ihm:

La Capella de' Rinuccini in S. Croce di Firenze, descritta ed illustrata da G. Aiazzi. Firenze 1841. 4. Mit 5 Kupfertaf.

*

Aicardo. Giovanni Aicardo, Baumeister, geb. zu Cuneo im Piemontesischen, † gegen 1625. Nachdem er in seinem Vaterlande viel beschäftigt gewesen, nahm er seinen Aufenthalt in Genua und baute dort zunächst die öffentlichen Kornmagazine bei dem Thore S. Tommaso. Er hatte in Genua vielen Erfolg, so dass, nach Soprani, nicht leicht ein Bau ohne seinen Rath oder seine Hülfe unternommen wurde. Namentlich bei dem Adel stand er in Ansehen; auch hat er damals manche Paläste erbaut, worunter namentlich der Palazzo Serra hervorzuheben. Er leitete ferner den Bau des Aquädukt's von Calzolo, der aus einer Entfernung von 18 Miglien zur Stadt geführt wurde: doch kam derselbe erst durch seinen Sohn zur Vollendung. Nach seinem Modelle wurde endlich auch der Chor von S. Domenico gebaut.

s. Soprani, Pittori etc. Genovesi. Genova 1674. p. 334. — Milizia, Memorie. Bologna 1827. II. 196.

*

(Giovanni) Jacopo Aicardo, Sohn des Vorigen, Baumeister und Ingenieur, † 1650 ungefähr 70 Jahre alt. Er war der Gehülfe des Vaters und trat dann nach dessen Tode in die gleiche Bauthätigkeit zu Genua ein. Insbesondere errichtete er die Salzmagazine gegenüber der Kirche S. Marco, erweiterte die beiden zum Ausladen der Waaren im Hafen dienenden Brücken »Reale« und »dei Mercanti« und führte auf der ersteren den grossen öffentlichen Brunnen auf (aus weissem Marmor mit Statuen der Fama und sie umgebenden Genien). Das von dieser Brücke in die Stadt führende Thor ist gleichfalls von ihm. Auch für den Ausbau und die Befestigung der Stadtmauern war er thätig.

s. Soprani, Pittori etc. Genovesi. p. 335. — Milizia, Memorie. II. 196.

*

Aichenfelder. Hans Aichenfelder, Maler von Salzburg, arbeitete in München von 1530—1537. Werke bis jetzt unbekannt oder verloren.

Notiz von Nagler.

Aichhorn. J. B. S. Aichhorn, Kupferstecher in Bayern. Von ihm ist uns bloss bekannt:

Ansicht von Wasserburg. 1790. qu. Fol.

W. Schmidt.

Aiffre. Raymond René Aiffre, Maler, geb. zu Rodez (Aveyron) den 29. Juli 1806, † zu Paris am 18. Aug. 1867. Er kam 1825 in das Atelier von Guillon-Lethière, der eine ähnliche Richtung wie David eingeschlagen. Von dem akademischen Einfluss, den hier Aiffre erfahren, ist er nie frei geworden, wie seine religiösen u. allegorischen Bilder bis in die neueste Zeit bewiesen haben (Martyrthum der hl. Procula, in der Kathedrale zu Rodez). Ausserdem arbeitete er viel im Porträtfach (Bildniss des Erzbischofs Affre von Paris im Museum zu Rodez).

s. Bellier de la Chavignerie, Dict. Daselbst Verzeichniss seiner ausgestellten Werke.

*

Aigen. Johann Joachim Aigen, Goldschmied von Nürnberg, fertigte nach Füssli um 1670 Silberarbeiten für die Kirche des Klosters Radisch bei Olmütz, wurde 1676 katholisch und liess sich darauf in Olmütz nieder.

s. Füssli, Neue Zusätze p. 29, nach: Ausführliche Beschreibung des Mariäberges unweit Olmütz. Olmütz 1679. p. 183.

W. Schmidt.

Aigen. Karl Aigen, Maler, geb. zu Olmütz 1684, bildete sich wahrscheinlich in Wien unter P. v. Strudl, wurde am 18. Mai 1754 zum Mitgliede der Akademie ernannt, leitete während der Jahre 1750—1759, als nach dem Tode van Schuppen's das Direktorat unbesetzt blieb, abwechselnd mit J. Mülldorfer die Malerschule u. st. in Wien am 22. Okt. 1762 als Professor der Akademie. Von seinen Arbeiten sind noch vorhanden: Zwei Winterlandschaften in der Harrach'schen Gemäldegalerie zu Wien; Zwei Altarbll.: St. Joh. von Nepomuk u. St. Sebastian in der Kirche zu böhmisch Waidhofen a. d. Thaya und zwei Genrebilder in der Galerie des Belvedere, von denen das Eine einen Jahrmarkt vor dem Thore einer Stadt, das andere ein Kirchweihfest vorstellt. Die Landschaften und Genrebilder weisen auf niederländische Vorbilder hin, die kleinen Figuren sind ausdrucksvoll und gut gezeichnet; die Beleuchtung der Landschaften ist nicht ohne Reiz. Von ihm sollen auch die Figürchen in einigen Landschaften von Schinagel herrühren.

Nach ihm gestochen:

1) Der hl. Leopold, Schutzpatron von Oesterreich, von Engeln in den Himmel getragen. Gest. von G. Adolph Müller in Wien. Fol.
2) Der hl. Kajetan. Von Pfeffel. 4.

s. Weinkopf, Beschreibung der Akademie der Künste. Wien 1783. p. 79. — Tschischka, Kunst u. Alterthum. Wien 1836. p. 107.

K. Weiss.

Aiglstorfer. Augustin Aiglstorfer, Maler, verfertigte im Markte Gars die Fresken (5 Felder) im Langhause der Klosterkirche (1777?).

s. Halm, Materialien zur bayrischen Kunstgeschichte. Handschrift auf der kgl. Bibliothek zu München.

Aigner. Conrad Aigner, Maler von Ingolstadt, daselbst 1527 und später, nach 1535, in Landshut thätig. Er soll an Häuserfassaden Bilder ausgeführt haben. Die Vermuthung Nagler's in den Monogrammisten (I. No. 267), Aigner sei derselbe Meister, dessen aus C und A bestehendes Zeichen auf Holzschnitten aus jener Zeit vorkommt, ist willkürlich.

Notiz von Nagler.

Aigner. A. F. Aigner, Bildhauer von Prag, † 1789. Von ihm das Monument des Generals Karl Reinhart, Freiherrn von Ellrichshausen, 1779 in rothem Marmor auf der Mariahilfschanze errichtet.

s. Dlabacz, Künstlerlexikon für Böhmen. 1815.

Fr. W. Unger.

Aigner. Peter Aigner, Architekt, † um 1820. Er wirkte am Ende des vorigen und im Anfange dieses Jahrh. Neben seinen künstlerischen Arbeiten befasste er sich auch mit literarischen (s. unten).

Er fertigte den Entwurf zu einem Denkmal Napoleons, welches im Jahre 1808 von der Legion des Generals Saionczek in Kalisch errichtet wurde, ferner zu einer Kirche in Galizien und 1810 zu einem Kopernikus-Denkmal.

s. Энц. слов. (Encykl. Wörterb.) II. 214.

Ed. Dobbert.

Seine Schriften:

1) Neue Ziegelei, nach eigener Erfindung, Lowier 1788. (Cegielnia nowa, wynalazku własnego.) Mit 1 Kupfer.
2) Ländliche Baukunst mit getrockneten Ziegeln. Warschau 1791. (Budownictwo wiejskie z cegły glinosuszonéj).
3) Ueber den Geschmack im Allgemeinen und insbesondere in der Architektur. Warschau 1812. (Rozprawa o guście w ogólności, a w szczególności w architekturze.)
4) Kirchliche Baukunst (Budowy kościołów). Erster Theil. Enthält vier Projekte (Grundrisse) von Pfarrkirchen verschiedener Grösse auf 9 Tafeln. Fol. Warschau 1825.

Als Mitglied der Gelehrtengesellschaft in Warschau liess er in den Jahrbüchern dieser Gesellschaft, und zwar im 7. Bande, drucken:

5) Ueber die Tempel bei den Alten und den Slaven (o Świątyniach u starożytnych i o słowiańskich). Diese Abhandlung war zu ihrer Zeit von grossem Werthe.

Ausserdem hat er im J. 1794 herausgegeben:

6) Kurze Belehrung über die Lanze und die Sense; von einem Polen (Krótka nauka o pikach i kosach; przez obywatela). 1794. Späterer Abdruck: Warschau 1831. 8.

J. von Lepkowski.

Karl Aigner, ein Bruder Peter's, ging 1786 auf Kosten des Königs Stanislaus Augustus nach Rom, um als Maler sich auszubilden. Dreimal wurde ihm die Belohnung von der kapitolinischen Akademie zu Theil. Er st. im frühen Alter.

s. Gazeta Warszawska 1788. No. 86. — Ciampi, Bibliografia critica. Firenze 1839. II. 257.

J. von Lepkowski.

Aigner. Michael Aigner, Kupferstecher, geb. zu Wien den 20. Mai 1805. Als Stipendiat der k. k. Kupferstichschule beschäftigte er sich mit Porträtmalen und arbeitete im historischen Fache. Nachdem er 1827 jene Schule verlassen hatte, verlegte er sich auf die Zeichnung mechanischer, geometrischer, physikalischer Gegenstände und brachte es darin zu solcher Vollendung, dass ihm die Tafeln folgender wichtiger Werke, bei denen die Zeichnung mit mathematischer Genauigkeit ausgeführt sein musste, anvertraut wurden: *Technologische Encyklopädie von Prechtl*; — *Gerstner's Mechanik*; — *Burg's Mechanik*; — *Wehrle's Probir- u. Hüttenkunde*; — *Baumgartner's Naturlehre*; — *Haustadt's Markscheidekunst*; — *Verhandlungen des neu-öst. Gewerbevereins*; — *Hofkamm's 6 Bde. der »Erloschenen Privilegien«.*

Ausserdem von ihm gestochen:

1) Beethoven's Grabstein auf dem Währinger Friedhofe nächst Wien. 4.
2) Schubert's Grabstein daselbst. 4.
3) P. J. Meissner, Chemiker, Technol., geb. 1778. J. B. Bartak del. kl. Fol.
4) Wenzel Scholz, Schauspieler, 1785—1857. F. Eybl del. 4.
5) Maria mit dem Kinde. G. B. Cipriani inv. S. I. Vor der Schr.

s. Bermann, Österr. biogr. Lexik. — Wurzbach, Österr. Lexikon.

W. Schmidt.

Aigner. Jos. Matthäus Aigner, Maler, geb. zu Wien 1818. Als Sohn eines Goldschmieds trat Aigner in seinem 12. Jahre bei einem Juwelier in die Lehre. Nach zurückgelegten Lehrjahren folgte er jedoch seinem inneren Berufe und widmete sich der Malerei. Es gelang ihm, in das Atelier Amerling's einzutreten und unter dessen Leitung seine künstlerischen Studien zu machen. Nachdem er dasselbe im J. 1838 verlassen, widmete er sich ausschliessend dem Porträtfache u. kam darin namentlich in Oesterreich zu Ansehen. 1848 nahm er an der politischen Bewegung in Wien lebhaften Antheil, wurde Kommandant der akademischen Legion u. nach der Einnahme der Stadt durch die kais. Truppen gefangen genommen. Am 23. Nov. 1848 zum Tode verurtheilt, ward er von Fürst Windischgrätz auf die Fürsprache einflussreicher Freunde begnadigt, worauf er sich wieder der Kunst zuwandte.

Unter der Menge seiner Bildnisse sind die interessantesten eine Skizze von Lenau und das Porträt des russischen Generals v. Danielos, beide im Irrenhause zu Döbling angefertigt, wo sich die beiden Personen in Pflege befanden. Die mit Lenau vorgefallene Scene hat Aigner in der Schrift des Dr. L. Frankl »Zu Lenau's Biographie« (Wien 1854) eingehend geschildert. Ferner die Porträts des Kaisers Franz Joseph u. der Kaiserin Elisabeth in Lebensgrösse, der Dichter Grillparzer und F. Halm, der Hofschau-

spieler Wilhelmi und Löwe, des Komponisten Rubinstein, der Professoren Oppolzer und Dumreicher u. s. f. — Vom Kaiser Max erhielt er den Auftrag, für ihn eine Reihe von Kopien nach den besten Meistern des Belvedere für eine in Mexico anzulegende Galerie anzufertigen, womit der Künstler eben beschäftigt war, als Kaiser Max sein tragisches Ende nahm. In den Jahren 1867—1868 war er damit beschäftigt, für das Künstlerhaus die Porträts der Stifter anzufertigen, welche den grossen Saal des Neubaues schmücken sollen. Aigner's Porträts sind durch charakteristische Auffassung, einen kräftigen breiten Vortrag und ein warmes Kolorit bemerkenswerth.

Sein Bildniss ist 1848 von Kriehuber lithogr. Fol.

Nach ihm gestochen und lithographirt:

1) Weiblicher Studienkopf. Gest. von Ch. Mayer. In dem Wiener Kunstalbum, 1. Jahrg. 1857. gr. Fol. Schwarzkunst.
2) W. Messenhauser, Arzt, Novellist, Kommandant der Wiener Bürgergarde, geb. 1815, erschossen 1848. Aigner p. 1848. Zastiera sc. 12.
3) J. Wächter, Superintendent. Brustb. in Oval. F. Eybl del. kl. qu. Fol.
4) J. Oppolzer, Arzt. Kniestück. Mit Facsimile. Dauthage lith. 1859. roy. Fol.

s. Wurzbach, Biografisches Lexikon. — *Handschriftliche Notizen des Künstlers.*

K. Weiss.

Aigremont. D'Aigremont, s. Daigremont.

Aiguani. Michele Aiguani (irrthümlich bei Mazzuchelli, Scritt. Ital. I. 2. 780 Angriani, und in einer Inschrift bei Ghirardacci, Stor. di Bologna II. 516 Aguano genannt) war ein berühmter Karmeliter, als theologischer Schriftsteller bekannt unter dem Namen Fr. Michael de Bononia, und nach Ghirardacci auch ein tüchtiger Bildhauer, von dessen Hand die Karmeliter-Kirche S. Martino maggiore daselbst einige Skulpturen besass. Er war ein Sohn des Stefano Aiguani und der Giacoma Buonamici in Bologna, und studirte, nachdem er in den Karmeliter-Orden getreten war, in Paris, erlangte dort die Doktorwürde, und wurde von mehreren Kapiteln seines Ordens, besonders von dem im J. 1362 zu Trier abgehaltenen, zum ersten Lektor der Theologie in seinem Kloster zu Paris bestellt. Hier erwarb er sich durch mehrere, zum Theil noch ungedruckte Schriften einen nicht unbedeutenden Namen und stieg bis zur Würde des Ordensgenerals, 1380, in der ihn der Papst 1385 bestätigte. Aber schon im folgenden Jahre setzte ihn Papst Urban VI., als er sich demselben in Genua vorstellen wollte, ab, wahrscheinlich weil A. im Verdacht stand, es mit der Gegenpartei desselben zu halten. Er zog sich in sein Kloster zu Bologna zurück, und Bonifaz IX. ernannte ihn 1394 zum General-Vikar der Provinz. Hier beschloss er am 16. Nov. 1400 sein Leben und wurde in S. Martino begraben. Sein Bildniss war auf dem Grabsteine vor der Kapelle des Hochaltars von ihm selbst eingehauen. Ausserdem kannten Solimani, der 1657 die Geschichte des Ghirardacci fortsetzte, und Masini nur noch einen Marmor im Kreuzgange derselben Kirche, der ursprünglich drei Figuren enthielt. Zwei davon waren aber mittelst Erbrechens des schützenden Eisengitters geraubt und nur noch eine Madonna erhalten. Sie scheint nicht mehr bekannt zu sein.

s. Nicéron, Mémoires des hommes illustres. V. 392. — Masini, Bologna perlustrata. Terza impr. Bologna 1666. I. 634. — Tiraboschi, Storia della letteratura Ital. V. 115.

Fr. W. Unger.

Aiguier. Louis Auguste Laurent Aiguier, Landschafts- u. Seemaler, geb. zu Toulon 21. Febr. 1819, † daselbst 8. Juni 1865, Schüler von E. Hébert. Nachdem er Studienreisen in Frankreich und Spanien gemacht, malte er eine Zeitlang genrehafte Scenen aus dem südländischen Leben in landschaftlicher Umgebung, wobei die malerische Wirkung namentlich in die letztere gelegt war. Neuerdings, seit Ende der fünfziger Jahre, hat er ein viel bedeutenderes Talent in Seestücken gezeigt, indem er ganz einfache Motive behandelte, aber den lichtvollen Schein des Meeres und die Reinheit heiterer Luft über sie auszubreiten wusste. Es ist insbesondere das mittelländische Meer und seine Küste, die er dargestellt hat. In der Behandlung nähert er sich dem breiten Vortrag der neuesten französischen Schule. Von ihm im Museum zu Toulon Herbstabend, im Museum zu Marseille Herbstmorgen.

s. Bellier de la Chavignerie, Dict., wo das Verzeichniss seiner ausgestellten Werke.

*

Aikin. Edmund Aikin, englischer Architekt dieses Jahrh. Von ihm die Werke:

1) Designs for Villas and other rural Buildings. London 1808. Mit 31 Bll. 4.
2) An Essai on the Doric Order of Architecture. London 1810. Mit 7 Taf. Imp. Fol.
3) Plans, Elevation, Section and View of the Cathedral Church of St. Paul, London. Engraved by J. Le Keux from Drawings by Jam. Elmes, architect. With an hist. and descript. account by Edm. Aikin, arch. London 1813. Mit 5 Taf. 4. form. éléphant.

Zuerst veröffentlicht in: J. Britton, The fine arts of the english school. 1812. gr. 4. Bd. I.

*

Aikman. William Aikman, schottischer Maler, geb. zu Cairney in der Grafschaft Aberdeen den 24. Okt. 1682, † zu London 7. Juni 1731. Aikman, den seine Familie für das Rechtsstudium bestimmte, erhielt eine gediegene Erziehung zu Edinburgh. In seiner Jugend zeigte er Neigung zur Literatur und hat dann immer eine gewisse Vorliebe für die Poesie und die Poeten behalten. Sobald er aber nach London gekommen, ging er zur Malerei über und begann

deren Studium unter der Leitung von Giovanni Battista Medina. Da er mit diesem Unterricht nicht zufrieden war, verkaufte er sein väterliches Erbe und machte sich auf den Weg nach Rom (1707). Er blieb dort drei Jahre, machte dann verschiedene Reisen nach Konstantinopel, dem Archipelagus und Smyrna, verweilte noch einmal in Italien, um seine Studien zu vollenden u. kehrte endlich 1712 nach Schottland zurück. Hier verschaffte ihm die Gunst seines Beschützers, des Herzogs von Argyle, eine gute Aufnahme; er malte in Edinburgh eine ziemliche Anzahl von Bildnissen. Als er dann mit seinem Gönner 1723 nach London übersiedelte, erhielt er nach dem Tode G. Kneller's, den er in seiner Jugend gekannt hatte und bisweilen mit Glück nachahmte, als Porträtmaler vielfach Beschäftigung; insbesondere wurde von dem Herzog von Burlington und anderen grossen Herren seine Kunst in Anspruch genommen. Da erlag er seinem schwächlichen Körper in einem Augenblicke, da sich das Glück ihm zuwendete.

Die Bildnisse Aikman's nähern sich, wie schon bemerkt, der Manier Kneller's. Mariette beurtheilt ihn ziemlich streng und sagt von ihm, dass er wol einen Kopf leidlich zu malen wusste, aber sonst nicht viel verstand. Pilkington dagegen betrachtet Aikman als einen Künstler von ansehnlichem Verdienst; er lobt die Harmonie seines Kolorits und die Leichtigkeit seiner Halbtöne. Sein eigenes Bildniss ist in den Uffizien zu Florenz (s. Stiche No. 17). Zu Worcester befindet sich, bei dem Herzog Lyttelton ein Brustbild des Dichters Thomson (s. Stiche No. 12—15), das 1857 zu Manchester ausgestellt war. Auf der Ausstellung zu Manchester sah man gleichfalls ein Bildniss der Mistress Page. als Heiligenfigur im Besitz des Lord Hove). Endlich besitzt das Museum von Edinburgh das Porträt Aikman's, von ihm selber gemalt, und dasjenige des Poeten John Gay (s. Stiche No. 7—9).

s. Mariette, Abecedario. — Walpole, Anecdotes of Painting etc. 4th edit. London 1786. IV. 39. — Pilkington, General Dict. of Painters. New ed. London 1824. — Fiorillo, Gesch. der zeichn. Künste in England. V. 540.

P. Mantz.

Sein Bildniss, nach ihm selbst, gest. von P. A. Pazzi im Museo Fiorentino. Taf. 217. Fol.

— Dass. in: Ritratti originali de' Pittori etc. (Ausgabe von Pagni und Bardi).

— Dass., gest. in Umriss von G. P. Lasinio in Benvenuti, Galerie Impériale de Florence.

— Brustb. in Medaillon. Se ipse p. Punktirt von R. Scott. 1793. 8.

a) Von ihm radirt:

1) George Edwards, Naturforscher, in einem Oval, umgeben von Vogelfedern etc. W. A. fecit. kl. 4.

2) Anonymes Bildniss eines jungen Mannes mit einer Perücke, angeblich das eines Apothekers Harrison. W. A. delin. kl. 4.

b) Nach ihm gestochen:

1) Arch. D. Argyle, † 1761. Gest. v. Cooper. Fol.

2) John Campbell, Duke of Argyle a. Greenwich. † 1743. J. Simon sc.

3) —— ders. J. Houbraken sc. Fol.

4) Charles Lord Cathcart. † 1776. Weidler sc. Fol.

5) Sir Hugh Dalrymple. † 1739. Rich. Cooper sc. Fol.

6) Charles C. de Sunderland. Jak. Houbraken sc. In: The Heads of illustrious persons of Great Brittain, herausgeg. von Th. Birch. London 1743.

7) Der Dichter John Gay. † 1732. B. Dickenson sc. (Nach Heineken).

8) —— Ders. F. Kyte fec. Schwarzk.

9) —— Ders. F. Milvus sc. Schwarzk.

10) Allan Ramsay, dramat. Dichter, 1685—1758. W. C. Edwards sc. 4.

11) —— Ders. G. White sc. Fol. Schwarzk.

12) Der Dichter James Thomson, 1700—1748. J. G. Böttger sc. 8.

13) —— Ders. J. M. Delatre sc. 8.

14) —— Ders. J. Basire sc. 8. Zu dessen von Millar 1762 veröffentlichten Werken gest.

15) —— Ders. Von T. Cock in kleinerem Format.

16) Will. Kent, Architekt. Gest. von Ravenet. 4.

17) Selbstbildniss. P. A. Pazzi sc. s. oben.

W. Engelmann.

John Aikman, einziger Sohn des William A., geb. 1713, † 1731. Der Vater starb aus Kummer über den frühen Tod seines hoffnungsvollen Sohnes, und Beide wurden in einem Grabe bestattet. Er hinterliess ein Paar Köpfestudien, qu. 4., nach Van Dyck geätzt, zwei oder mehr auf einem Bl. Ottley (Notices) erwähnt näher blos das folgende Bl. und nennt es eine ganz achtbare Leistung.

L. Vorsterman und Jak. de Cachopin, doch ohne ihre Namen. Nach Van Dyck. Jo. Aikman fecit aquaforte. qu. 4.

W. Schmidt.

Aikman. Alexander T. Aikman, Kupferstecher in London, um 1841 thätig. Er stach folgende Bll. für: The best Pictures of the great masters, engr. by Aikman, Bell, Dick and other eminent artists; with explanatory letterpress. London. Fol.

1) Christus übergibt in Gegenwart der Apostel dem hl. Petrus das Amt der Schlüssel. Weide meine Schafe. Nach Raffael's Karton in Hamptoncourt. gr. qu. Fol.
   I. Vor der Schr. (The charge to Peter), nur mit den Künstlernamen.

2) Die Hufschmiede. Ph. Wouwerman p. Fol.
   I. Vor der Schr.

W. Schmidt.

Aillaud. Antoine Alphonse Aillaud, französischer Maler der neuesten Zeit, Schüler von P. Langlois, geb. zu Rouen. Er hat seit 1863 Genrebilder aus dem Soldatenleben, namentlich aus dem italienischen Kriege von 1859 dargestellt; eine Schlacht von Magenta im Besitz des Marschalls Mac-Mahon.

s. Bellier de la Chavignerie, Dict., wo das Verzeichniss seiner ausgestellten Werke.

Aimo. Joanne de l'Aimo, Bürger von Lecce in Unteritalien, scheint nach dem Ausdruck der Chronik des Antonello Coniger nicht blos der Stifter, sondern auch der Baumeister der 1408 vollendeten Dominikanerkirche St. Johann Baptista gewesen zu sein.

s. Raccolta di chroniche del R. di Nap. V. 2. p. 10.

Fr. W. Unger.

Aimo. Domenico Aimo, gen. Varignana, Bildhauer von Bologna, arbeitete um 1530. Von seiner Hand sind (nach Cicognara) an dem Bogen über der Hauptthüre von S. Petronio in Bologna die Marmorstatuen der vier Beschützer der Kirche. Dass man A. zu dieser Arbeit berufen, bezeugt das Ansehen, darin der Künstler stand; denn man suchte für die plastische Ausstattung der Kirche immer die hervorragendsten Meister zu verwenden. Die Arbeiten an diesem Eingang waren (1429) dem Jacopo della Quercia übertragen gewesen; doch hatte dieser nur die Basreliefs vollenden können.

Noch an einem anderen Baudenkmal, dessen Ausschmückung man mit besonderer Pracht und Sorgfalt betrieb, hat A. Antheil genommen: an dem marmornen Umbau des heiligen Hauses in der Kirche von Loreto. Die Basreliefs an der östlichen Seite desselben, welche den Tod der Jungfrau darstellen und an denen auch Andrea Sansovino, der überhaupt die bildnerische Ausstattung des Baus leitete, gearbeitet haben soll, wurden von Franc. da Sangallo, Raffaele da Montelupo und unserem Meister vollendet; von Letzterem insbesondere die über dem Bilde der Jungfrau schwebende Engelgruppe. An jenem Monumente waren überhaupt die besten Meister der Zeit beschäftigt. Doch ist an diesen Arbeiten, soweit sie nicht von Sansovino herrühren, schon der manierirte Charakter der späten Renaissance sichtbar; ein Zug, von dem auch A. nicht freizusprechen ist.

Endlich wurde unserem Meister noch das Bildniss Leo's X. auf dem Kapitol zu Rom zugeschrieben.

s. Leonardo Alberti, Descrizione di tutta Italia. Bologna 1550. — Bumaldi, Minerv. Bonon. p. 251. — Masini, Bologna perlustrata I. 618. — Ricci, Memorie della Marca di Ancona. II. 48. — Bei Serraglius, La S. Casa abbellita, Loreto 1655, ist der Künstler fälschlich Lamia genannt.

J. Meyer.

Aimon. Aimon, Baumeister des 12. Jahrh. Von ihm berichtet die Chronik der Abtei Andres (gelegen in dem Dorf dieses Namens bei der kleinen Stadt Guines in der Picardie), eines 1084 gegründeten Benediktiner-Klosters. Die ursprüngliche Kirche desselben liess 1172 der Abt Pierre niederreissen u. an ihrer Stelle eine neue erbauen, deren Architekt Meister Aimon war (magistrum Aimonem, qui ecclesiam praesentem construxerat). Für den Neubau entdeckte der thätige Abt in der Nachbarschaft, in dem Dorfe Campagne, einen Steinbruch; das Bauholz entnahm er dem Walde von Guines, und die Säulen und Kapitelle liess er mit grossen Kosten aus der Grafschaft von Boulogne bringen. Schon im J. 1179 waren der Chor, der Thurm und das Querschiff vollendet, und Didier, der Bischof von Morins, konnte die Weihung des Gebäudes vornehmen. Allein die Mittel des Abtes waren erschöpft, und noch war das Langschiff herzustellen. Da bewog Bauduin II., Graf von Guines, Reiche und Vornehme zur Beisteuer, und eine Summe von 100 Mark wurde in Aussicht gestellt. Obgleich dann der Abt nur einen Theil dieser Summe beitreiben konnte, war doch die ganze Steinarbeit nach einigen Jahren fertig.

Ausserdem war bei der Abtei, ausserhalb ihrer Ringmauer, ein Hospital errichtet worden. Auch diese Gebäude wurden unter der Prälatur des Abtes Pierre, nach den Plänen des Meisters Aimon, neu erbaut. Weiterhin erhielt dieser vom Abte den Auftrag, eine Brücke über den Fluss Flem im Dorfe Nord-Ausque (Elceka) zu bauen, um den Verkehr des Klosters mit den Städten Saint-Omer und Térouanne zu erleichtern. Diese Brücke war aus schweren, mit grosser Sorgfalt behauenen Steinen erbaut, die man mit vielen Kosten hergeführt hatte. Doch wurde sie bald darauf von den Bewohnern der Nachbarschaft zerstört. In Folge des Prozesses, der daraus entstand, hat uns Guillaume, der Nachfolger des Pierre, den Namen des Baumeisters Aimon überliefert.

s. Chronicon Andrensis monasterii in: D'Achery, Spicilegium. II. 781 ff. u. passim, u. in der Sammlung von dom Bouquet. XVIII. — Lamberdi ardensis Chronicon Ghisnense et Ardense. Ausg. des Marquis de Godefroy Menilglaise. Paris 1855. p. 494. — Gallia Christiana. 2. Ausg. X. 1605.

Alex. Pinchart.

Ainhauser. Paul Ainhauser, Historien- und Landschaftsmaler von Freising, Schüler von Egid Schor, vermählte sich 1664 zu Hall in Tirol. Bilder von ihm sind in der Pfarrkirche und in der Jesuitenkirche zu Hall, und eine Flucht nach Aegypten im Ferdinandeum zu Innsbruck.

s. Tirolisches Künstlerlexikon.

W. Schmidt.

Ainmiller. Max Emanuel Ainmiller, Architekturmaler und Vorstand der k. Glasmalerei-Anstalt in München, geb. daselbst den 14. Febr. 1807. Schon als zwölfjähriger Knabe trat er in die dortige Akademie ein und machte seine Studien unter dem damaligen Professor F. Gärtner in der Architektur und Ornamentik. Als dann Gärtner Vorstand der Nymphenburger Porzellanmanufaktur geworden war, wurde A. als Dekorateur in derselben beschäftigt. Nicht viel später sollte ihm die erste Gelegenheit werden, einen Kunstzweig, der seit längerer Zeit in Verfall war, wieder emporzubringen: die Glasmalerei. S. Frank machte damals die ersten Versuche ihrer Erneuerung, indem es ihm wieder

gelang, farbige Gläser herzustellen und sie zu brennen; doch war es Ainmiller (er war zunächst Assistent des Frank geworden), der jene Kunst technisch noch weiter ausbildete und auf die Stufe brachte, darauf sie in der Hauptsache heutigen Tages noch steht, wenn auch im Verfahren selber noch vielfache Fortschritte gemacht worden.

Nachdem er zuerst kleine Schmelzbilder gefertigt, übertrug König Ludwig I. die Herstellung der Fenster für den Regensburger Dom der Münchener Manufaktur, die denn auch unter der Leitung Ainmiller's diese Aufgabe — den ersten grösseren Versuch — nicht ohne Glück löste. Die Ornamente dieser Fenster wie einiger Figuren waren von Ainmiller's eigener Erfindung. Noch besser fielen dann die grossen Fenster für die neue gothische Kirche der Münchener Vorstadt Au aus (unter der Leitung von H. Hess, 1832—1838). Hier gleichfalls war nicht nur die technische Arbeit, sondern auch die Zeichnung der Ornamente von ihm. Was erstere anlangt, so war er auf den glücklichen Gedanken gekommen, die Glastafeln nicht nur auf der einen Oberfläche, wie bisher, sondern einmal in der Masse und dann auf der einen Seite mit zwei verschiedenen Farben zu versehen. So gelang es ihm allmälig, auch Halbtöne und gebrochene Farben in verschiedener Kraft und Mischung herzustellen. Die Manufaktur wurde eine königliche Anstalt und A. 1844 Vorstand derselben. Aus ihr sind dann bekanntlich auch die reichen Fenster für die Dome zu Köln und Speier hervorgegangen, sowie später noch diejenigen der Universitätskirche zu Cambridge (mit Darstellungen aus dem Leben Jesu nach Kartons von Schraudolph), der Paulskirche in London, einer Kirche in Glasgow, zum Theil nach Kartons von Kaulbach, Schwind, Schnorr von Karolsfeld, und das Glasgemälde im Schiff und Chor der englischen Kirche zu Stuttgart. Das edelsteinartige, milde und harmonische, zugleich glühende Kolorit der mittelalterlichen Glasfenster ist freilich durch diese neuen Versuche nicht wieder erreicht worden. Weniger ist dies übrigens der Methode der Herstellung zuzuschreiben, als der mangelhaften Ausbildung des Kolorits in der gleichzeitigen Münchener Schule, wie ja das Kunstgewerbe immer in naher Beziehung zu der zeitgenössischen Kunst steht. Doch gehören unter den modernen Glasmalereien die Münchener immerhin zu den besten. Was die Ornamentation anlangt, die jedesmal von Ainmiller's eigner Hand herrührt, so ist sie immer passend in architektonischer Weise gehalten und ansprechend durch das geordnete Mass ihres Formenwechsels. Weit weniger ist das Figürliche (das übrigens fast immer von anderen Meistern, Schraudolph, Fischer u. s. f. herrührt) gelungen; es leidet an der akademischen Flauheit, die der modernen religiösen Malerei fast durchgehends eigen ist.

Auch als Architekturmaler, insbesondere von inneren Kirchenansichten, hat sich A. hervorgethan. Die Zeichnung, tüchtig durchgeführt, bekundet eine gründliche Kenntniss der Baukunst selber (mit dem Studium derselben hatte A. begonnen); die Malerei, obschon etwas hart und kühl, weiss doch den Charakter und das Helldunkel der geschlossenen Beleuchtung wol zu erreichen. Die entschiedene und einseitige Vorliebe für die gothische Architektur, welche A. bis auf den heutigen Tag bewahrt, hat ihn derselben ausschliesslich seine Motive entnehmen lassen. In der neuen Münchener Pinakothek finden sich zwei grössere Bilder von ihm, welche das Innere der Westminsterkirche zu London, das eine Mal den Chorumgang mit dem Grabmale Eduard's des Bekenners (1851), das andere Mal den inneren Chor mit verschiedenen Monumenten darstellen. Bemerkenswerth sind noch das Innere der Liebfrauenkirche zu München mit Staffage von Petzl, Prospekt eines Innentheils der Westminsterabtei mit Shakespeare's Denkmal, das Innere der Nürnberger Lorenzkirche, dasjenige von St. Stephan zu Wien, das des Ulmer Münsters u. Darstellungen aus dem Dom von Regensburg.

Nach ihm gestochen und lithographirt:

1) Innere Ansicht der Lorenzkirche in Nürnberg (nach dem Gemälde bei C. F. Hanf daselbst). Gest. von Joh. M. Fr. Geissler. Albrecht-Dürer-Vereinsblatt für 1837. Fol.
2) Aus dem Münster zu Ulm. Nach einer kolorirten Tuschzeichnung lithogr. von Seeberger. Im König-Ludwigs-Album. 1. Jahrg. 1851—1852. gr. Fol.

---

3) Zeichnungen zu den Glasmalereien in der Pfarrkirche der Vorstadt Au zu München. Lith. von P. Herwegen u. And. roy. Fol.
4) Abbildungen der Glasgemälde in der Salvatorkirche zu Kilndown, herausgeg. von F. Eggers. Lith. München s. a. Fol.

---

5) Innenansicht der Frauenkirche in München. Photographie in: Alterthümer und Denkmale des bayerischen Herrscherhauses. München 1854 f. gr. Fol.

*

Ainza. Joaquin Ainza, wol spanischer Maler Ende des 18. Jahrh. Nach ihm gest.:

El Exmo Señor D[n] Carlos Josef de los Rios y Rohan, la pinto año 1784. Ganze Figur im Kostüm. Gest. von Vic. Mariani. 1792. Fol.

W. Engelmann.

Airola. Angela Veronica Airola, Malerin, † 1670. Sie war Ordensfrau von S. Bartolomeo dell' Oliveta in Genua, Schülerin des Sarzana (Domenico Fiasella) und führte in ihrem Kloster mehrere Bilder aus; ebenso eine Altartafel in der Kirche Gesù Maria dei Padri Minimi di S. Francesco di Paola.

s. Soprani, Pittori etc. Genovesi. p. 253.

*

Aïta. Mathilde Aïta de la Penuela, Malerin, geb. zu Havana auf der Insel Cuba,

Schülerin von Ary und Henry Scheffer. Im Pariser Salon von 1859 trat sie zum ersten Male auf. Die von ihr in Paris, zum Theil auch in Antwerpen, ausgestellten Bilder sind: Der moderne Alcibiades (1859), die Tochter der Pharaonen, Selbstbildniss und Der Glaube (1864), Die Leserin (1869).

Alex. Pinchart.

Nach ihr lithographirt:

1—4) La Toilette du petit frère (Katzenscenen). — Le Gâteau de fête. — La Chasse. — La Pêche. Lith. von Léger-Cherelle. 4 Bll. Paris, Delarue. qu. Fol.

5—7) La Paix. — La Guerre. — Les Etrennes. Lith. von demselben. Ebend. qu. Fol.

8—9) Les Oeufs de Pâques. — L'Alerte. Lith. von Régnier. Ebend. qu. Fol.

10—11) Qui s'y frotte s'y pique. — Patte de Velours. Lith. von B. et M. Régnier. Paris, Dusacq & Co. qu. Fol.

W. Engelmann.

Ajtai. Michel D. Ajtai, Kupferstecher, seinem Namen nach von ungarischer Herkunft, war zu Wien um 1775 thätig.

Von ihm radirt:

1) Ländliche Scene. Vor einem Hause sitzt an der Thür ein Mädchen; dabei eine Kuh. kl. 4.

Dieselbe Komposition existirt auch von anderer Hand in kleinerem Format.

2) Die Bestandtheile einer Getreidepflanze für: F. X. de Wasserberg, Fascic. tertius operum minorum medicorum et dissertationum. Vindobonae 1775. Bez. Sc. Michael D. Ajtai Wiennae 1775. 8.

W. Schmidt.

Aiwasowski. Iwan Konstantinowitsch Aiwasowski (auch Gaiwasowski), Marinemaler, geb. den 17/29. Juli 1817, als der Sohn eines unbemittelten armenischen Kaufmanns in Feodosia in der Krim. Schon in früher Kindheit zeigte er ein bedeutendes Talent zum Zeichnen; der Gouverneur von Kertsch, A. J. Kasnatschejew, wurde darauf aufmerksam u. sorgte für A.'s erste Erziehung. Durch die Vermittlung des Malers Tonci dann an den Kaiser Nikolaus empfohlen, trat 1833 A. in die St. Petersburger Kunstakademie ein. Durch die Ankunft des französischen Marinemalers Tanneur in Petersburg im J. 1835 entschied sich bald sein Beruf. Er wurde Tanneur's Schüler, blieb es aber nur zwei Jahre u. wandte sich 1837 zu selbständigen Naturstudien. Schon die 6 Bilder, welche er noch in demselben Jahre ausstellte, verriethen ein ungewöhnliches Talent. Der Kaiser, durch den Schlachtenmaler Sauerweid darauf aufmerksam gemacht, machte dem jungen Künstler ein Geschenk von 3000 Rubel. Nach einer längeren Reise in der Krim zu neuen Studien, und in Mingrelien, wo er ein von dem Kaiser erworbenes Bild (die Landung der Truppen im Thale Ssubaschi) malte, das ihn auch in der Figurenmalerei als tüchtig erwies, begab er sich im J. 1840 nach Italien. Hier, insbesondere in Neapel, hatte er seine ersten durchschlagenden Erfolge. Eines seiner dort gemalten Bilder: Die Neapolitanische Flotte, erwarb der König von Neapel; die 1841 nach Rom gesandten Gemälde: Eine Nacht in Neapel, Ein Sturm und Das Chaos galten als die besten der ganzen Ausstellung (das letztere von Papst Gregor XVI. für den Vatikan erworben). Grossen Beifall fand auch das 1842 in Venedig ausgestellte Bild: Wirbelwind auf dem Mittelmeer vor dem Molo von Neapel; und nicht minder günstig wurden die bald darauf im Pariser Salon ausgestellten Gemälde aufgenommen (Boot tscherkessischer Piraten, das von einer russischen Brigg eingeholt wird; Windstille auf dem Mittelmeer; Die Insel Capri). In allen diesen Werken zeigte sich ein entschiedenes Talent, die Bewegtheit des Meerlebens namentlich in der Mannigfaltigkeit eigenthümlicher Beleuchtungen zu erfassen. Nachdem A. noch Holland, England und Spanien bereist hatte, kehrte er 1844 nach Russland zurück. Dort wurde er von der St. Petersburger Kunstakademie zu ihrem Mitgliede ernannt und erhielt vom Kaiser den Auftrag, Ansichten von Kronstadt, Petersburg, Peterhof, Reval, Sweaborg (von der See aus) zu malen.

1845 machte Aiwasowski eine neue Studienreise in's südliche Russland und die Türkei. In seine Heimat Feodosia zurückgekehrt, führte er mehrere der heimgebrachten Skizzen als grosse Gemälde aus, darunter Sonnenuntergang auf dem Athos, Eine Nacht in Konstantinopel, Eine Nacht in der Krim (Berliner Kunstausstellung). In diese Zeit fallen auch einige Seestücke aus der russischen Kriegsgeschichte, die sich im Winterpalais zu St. Petersburg befinden: Die Seeschlachten bei Reval, Wiborg, Tschesme; Untergang der Fregatte: »Ingermanland« in der Nähe der Norwegischen Küste; Peter der Grosse bei Krassnaja Gorka: der Zar steht in stürmischer Nacht an einem Feuer, das die Dienste eines Leuchtthurmes verrichtet, und ertheilt untergehenden Schiffen seinen Beistand. Eine grosse Anzahl von Bildern hat der Künstler fernerhin von 1847—1856 in Russland ausgestellt; darunter Seeschlachten aus dem Türkenkriege, die Stürme bei Balaklawa und Eupatoria, und eines seiner besten Werke: die in Charkow gemalte Kleinrussische Steppe, belebt von einem langen Zuge ochsenbespannter Wagen. In eben diesem Zeitraume erhielt er auch von Russland sowol als vom Auslande verschiedene Auszeichnungen. Im Herbst 1856 reiste er nach Paris und malte daselbst im darauf folgenden Winter nicht weniger als 25 Bilder, von denen die meisten im Auslande blieben. Darunter wurden insbesondere vier Landschaften bemerkt, welche die vier Reichthümer Russlands darstellten: 1) Der Reichthum an edlen Metallen: eine Winterlandschaft — Die sibirische Steppe. Ueber dieselbe zieht ein Gold-Transport (im Besitze des Herrn Buletschew); 2) Der Ackerbau — ein kleinrussisches Getreidefeld beim Beginne der

Erndte (im Besitze des Grafen Orlow-Dawydow); 3) Die Viehzucht — eine Steppengegend in Neu-Russland, mit einer Merinos-Heerde bei heissglühendem Sonnenuntergang (früher in der Sammlung des Herzogs von Morny); 4) Reichthum der Natur — Eine Nacht in Ursuf in der Krim (im Besitze von N. A. Nowosselski).

Nur die kleinste Anzahl der Werke A.'s lässt sich anführen; schon im J. 1858 belief sich ihre Zahl auf 800, und nicht selten malt der Künstler ein grosses Bild in drei bis vier Tagen. A., der besonders in Russland in hohem Ansehen steht, hat es doch auch zu einem europäischen Ruf gebracht. Er hat das Leben des Meers in seinen verschiedensten Momenten und in seiner eigenthümlichen Verbindung mit den wechselvollen Lichtwirkungen der von dem feuchten Elemente getränkten Luft wol zu treffen und in schlagenden Wirkungen wiederzugeben verstanden. Allein eben seine Fruchtbarkeit, die Kunstfertigkeit und die spielende Leichtigkeit seines Vortrags haben ihn in seiner späteren Zeit zu einer dekorativen Manier geführt, die zudem durch Effekte von absichtlicher Seltsamkeit und durch bunte, grelle Färbung die Naturwahrheit fast ganz ausser Augen lässt. Er hat in dieser Weise — von den doppelten Beleuchtungen in Einem Bilde, die er liebt, ganz abgesehen — bisweilen ganz abenteuerliche Effektstücke gemalt, Sonnenfinsterniss, Nebel auf dem Meere, Erschaffung der Welt und Sündfluth (die beiden letzteren aus dem J. 1865 in der Eremitage zu St. Petersburg). Zu seinen besseren Werken aus der früheren Zeit gehören Ansichten von Konstantinopel, Marinen vom schwarzen Meere und italienische Küstenbilder. Von den Gemälden in der Eremitage hebt Waagen zwei hervor, als bezeichnende Muster der beiden Manieren des Künstlers; das eine, Ansicht von Kertsch aus dem J. 1846, zeichnet sich durch die wahre Bewegung des Meeres und die ansprechende Lichtwirkung aus, während das andere, Sonnenaufgang auf dem schwarzen Meere (1850), bunt, flüchtig und unwahr ist, indessen dennoch grossen Beifall fand.

Von seinen Werken sind noch hervorzuheben: in der Akademie der Künste zu St. Petersburg: Ansicht Konstantinopels, vom Meer aus, bei stark bewölktem Himmel; Stilles Meer; Mondnacht bei Neapel (aus dem J. 1850); in der Kaiserl. Villa Alexandrie bei Peterhof: Venedig, aus dem J. 1842; Ein Sturm, aus dem J. 1845; Zwei Seestücke bei Mondschein aus den J. 1841 und 1843; Ansicht der St. Petersburger Börse bei untergehender Sonne, aus dem J. 1847; Erleuchtetes Schloss am Meere beim Mondschein, aus dem J. 1861. In der Kaiserl. Geogr. Gesellschaft zu St. Petersburg: Sonnenfinsterniss in Feodosia. Im Rumjanzow'schen Museum in Moskau: Stilles Meer bei Mondschein (zwei Seestücke mit demselben Motiv); Drei Seestürme; das Kloster des hl. Georg.

s. Русскій худож. листокъ, изд. В. Тиммомъ (Russisches Kunstbl., herausgegeben von W. Timm), St. Petersb. 1858. No. 10. — Энцикл. слов. (Encyklop. Wörterb.), II. 212f. — П. Петровъ, И. К. Айвазовскій и его картины въ: Сѣв. Сіяние, изд. В. Генкеля (P. Petrow, J. K. Aiwasowski und seine Bilder in d.: Nordlicht, herausgeg. von W. Henkel), St. Petersb. I. 465. — Библіотека для чтенія (Lesebibliothek), Jahrg. 1856, Januarheft. — Waagen, Gemäldesammlung in der Eremitage zu St. Petersburg. München 1864. p. 315.

Ed. Dobbert.

Aizelin. Eugène Antoine Aizelin, französischer Bildhauer, geb. 10. Juli 1821, Schüler von Ramey und Dumont. Er gehört jener Richtung der jüngsten Jahre an, welche der modernen Plastik, nachdem sie lange an das Vorbild der Antike sich eng angeschlossen, durch eine mehr sinnliche Anmuth und naturalistische Behandlung der Formen einen neuen Reiz zu geben sucht. Aizelin modellirt namentlich zierliche Frauengestalten, die kaum der halbwüchsigen Jugend entwachsen sind, mit einer gewissen Mischung von Unschuld und Sinnlichkeit. Derartige Werke sind vornehmlich Nyssia im Bade (im pompejanischen Hause der Avenue Montaigne) und Psyche (Salon von 1861; jetzt im Museum des Luxembourg zu Paris), Hebe (Salon von 1865); sie sind mit Talent und Geschick ausgeführt, ohne eine tiefere Bedeutung zu beanspruchen.

In öffentlichen Bauten zu Paris finden sich von ihm: Statue des Tanzes (1861), an der Fassade des neuen Theaters du Cirque; eine andere Statue des Tanzes am Theater du Châtelet; zwei Heiligenstatuen in der Dreifaltigkeitskirche.

s. Bellier de la Chavignerie, Dict., wo das Verzeichniss seiner ausgestellten Werke.

*

Aken. Gabriel von Aken, stand als Maurermeister i. J. 1552 in Diensten des Herzogs Johann Albrecht I. von Mecklenburg. Er legte den Grund zu dem sogen. langen Hause, einem dreigeschossigen Renaissance-Bau am Schlosse zu Wismar, und vollendete dessen Fundament 1553 mit Hülfe des Meisters Michael und dessen Sohnes. Dieser Bau erscheint als das Urbild der in Mecklenburg 1550—1570 ausgeführten Schlossbauten, welche durch einfache Konstruktion, Massenhaftigkeit und grossartige Verhältnisse sich auszeichnen und eine eigenthümliche Verwendung von Ornamenten aus gebranntem Thon zu Friesen und Einfassungen von Portalen und Fenstern zeigen.

Gabriel von Aken verliess plötzlich den fürstlichen Dienst, als der Maurermeister Valentin von Lira (nachheriger Vollender des erstgedachten Baus) bei dem Ankauf von Bausteinen bevorzugt worden, und zog am 30. Nov. 1553 nach Lübeck, von wo er dem Herzoge am 4. April 1554 einen Absagebrief schrieb.

Er war nach seiner Schreibweise ein echter

Niederdeutscher, wahrscheinlich aus Lübeck. Hier finden sich an der Wahmstrasse vier tüchtige, sehr wol erhaltene Giebelhäuser neben einander, ganz mit denselben Ornamenten aus gebranntem Thon (gedruckten Steinen) ausgestattet, wie sie an den Schlössern zu Wismar und Schwerin angebracht sind. Gabriel von Aken und der von Schwerin nach Lübeck gezogene Steinbrenner Statius von Düren werden als Erbauer jener vier Häuser anzusehen sein.

s. Meklenburger Jahrbücher, V. 20f.

H. Wilh. H. Mithoff.

Aken. Jan van Aken, holländischer Zeichner u. Radirer. Bryan (Biogr. and Crit. Dictionary 1816) lässt ihn 1614 geb. sein, ohne dafür irgend eine Bürgschaft beizubringen. Von Houbraken wird er »Paardeschilder in 't klein« (Pferdemaler im Kleinen) genannt. Derselbe führt dann die 6 kleinen Pferderadirungen an (No. 1—6), welche wol den Grund zu seiner obigen Aeusserung gegeben. Seine landschaftlichen Radirungen scheint er nicht gekannt zu haben. Bilder von Aken's Hand sind nicht nachzuweisen. Zeichnungen in Feder und Tusche, auch Kreide und Tusche, kommen hie und da vor. Hauptsächlich bekannt aber ist er durch seine in der Art Herm. Saftleven's leicht und frei behandelten Radirungen, welche Bartsch und Weigel, der auf die Abdrucksgattungen näher eingeht, anführen. Er scheint Saftleven's Schüler gewesen zu sein; jedenfalls hat er sich nach ihm gebildet, wie dies auch seine Kopien nach ihm, die Rheinansichten (18—21), beweisen. Houbraken scheint, in nicht ganz verständlicher Weise, anzudeuten, dass van Aken die sechs Pferderadirungen nach denen des P. van Laer kopirt habe (er drückt sich folgendermassen aus: Ses printjes, met paardetjes, op de grootte van de kleinste door P. van Laer geëtst, gaan ook door hem self geëtst, in druck uit), ist aber im Irrthum. Rost (Handbuch VI. 94) sagt ebenfalls, ohne Zweifel auf Houbraken fussend, dass van Aken nach P. van Laer radirt habe. Heineken (Dict. I. 65) gibt dagegen an, P. van Laer habe eine kleine Folge von Pferden nach van Aken geätzt, und dieser selbst eine Folge von 6 kleinen Landschaften, zum Theil nach seinen, zum Theil nach Lingelbach's oder Saftleven's Zeichnungen (er wusste das Monogramm auf den Nrn. 18—21 nicht richtig zu deuten) ausgeführt. Dies alles ist ohne Grund.

a) Von ihm radirt:

1—6) Folge von 6 numerirten Bll. mit Pferden, auf dem 1. Bll.: J. Van Aken fecit. qu. 8.
- I. Vor der Adr.
- II. Mit der Adr. des Clement de Jonghe auf dem 1. Bl.
- III. Mit der des J. Bormeester auf dem 1. Bl. Seltener als die II. Abdr.
- IV. Adr. weggenommen oder zugelegt.
- V. Auch die Nrn. fehlen.

In Wien sind Kopien erschienen, die leicht erkenntlich sind. Sie sind nicht auf holländischem Papiere. Die älteren Abdrücke auf Papier mit dem Wasserzeichen der Schellenkappe und des Amsterdamer Wappens.

1) Das von einem Baume fressende Pferd.
2) Zwei Pferde, auf dem einen ein Mann.

Kopien beider Bll. in C. Walker's: A Collection of 42 Facsimiles of rare Etchings, by celebrated painters.

3) Das gesattelte Pferd an einen Baumstamm gebunden.
4) Das stehende Pferd bei dem ruhenden Manne.
5) Zwei Pferde, das eine führt ein Bauer.
6) Ein stallendes Pferd.

7—16) Folge von 10 numerirten Landschaften. Auf dem 1. Bl. J. van Aken fecit. gr. qu. 8.
- I. Mit der Adr. des Clement de Jonghe auf dem 1. Bl.
- II. Mit der des Frans Carelse auf dem 1. Bl. Seltener als No. 1.

7) Die kleine Brücke über den Berg.
8) Der kleine Kahn auf einem See.
9) Das höckerige Land.
10) Der Reiter bei der Baumgruppe auf dem Hügel.
11) Die Hirschjagd.
12) Die Ruinen.
13) Der Gebirgsweg.
14) Der am Wege ausruhende Mann.
15) Die felsige Gegend mit einer kleinen Brücke.
16) Der Mann zu Pferde im Vordergrund.

17) Gebirgslandschaft am Wasser mit Reisenden zu Pferd u. Esel. J. V. Aken inve. et fecit. gr. qu. 4.
- I. Vor der Schr., d. h. vor dem Künstlernamen, vor der Andeutung der Luft und der Einfassungslinie.
- II. Mit dem Namen des Künstlers.
- III. Dieser vertilgt, dafür oben links am Himmel P. Pot. u. rechts unten am Rande No. 4. Sollte wol dem Paul Potter untergeschoben werden, ebenso wie das Bl. von J. v. Noordt (Bartsch I. p. 17), das dem obigen als Gegenstück dienen sollte und mit P. Pot. und No. 3 bez. wurde.
- IV. No. 4 ausgelöscht.
- V. Auch noch P. Pot ausgelöscht. Sehr gewöhnliche und schlechte Abdrücke.

Die ersten Abdr. auf Schellenkappenpapier, die späteren alten auf Papier mit dem Amsterdamer Wappen.

18—21) Die Rheinansichten. Folge von vier numerirten Bll. nach H. Saftleven. Auf No. 1 steht H. S. L. (verschlungen) inventer. Jan v. Aken fecit. Clement de Jonghe excudit. Die anderen drei haben blos H. S. L. (verschlungen) inventer. J. v. Aken fecit, ohne Adr. kl. qu. Fol.
- I. Vor dem Namen des Radirers, vor Andeutung der Luft, der Einfassungslinie und den Nummern.
- II. Mit der Adr. von Cl. de Jonghe auf dem 1. Bl.
- III. Mit der Adr. von Nic. Visscher an der Stelle der von Cl. de Jonghe.
- IV. Aufgeätzt. Sehr gewöhnlich u. hart.

Die Platten existiren noch.

Die ersten Abdr. auf Schellenkappenpapier, die späteren alten mit dem Amsterdamer Wappen.

18) Der Bauer im Gespräch auf einem Hügel.
19) Der Mann mit dem Bündel auf dem Rücken.
20) Der Krebsfang.
21) Die ruhenden Wanderer.

b) Nach ihm radirt:

Rückkehr vom Markte. Landschaft mit zwei von Bauern und Bäuerinnen stark besetzten Wagen. kl. qu. Fol. Für Basan's Recueil radirt.

s. Bartsch, I. 269 (mit denselben Nummern).

s. Houbraken, De groote Schouburgh, Ausg. von 1753. III. 183. — R. Weigel, Suppléments au Peintre-graveur I. 36. — Ottley, Notices. — Le Blanc, Manuel.

W. Schmidt.

Aken. Sebastiaen Van Aken, Historienmaler, Sohn des Philipp Van A. und der Maria Bal, getauft zu Mecheln den 31. März 1648 und † daselbst den 21. Nov. 1722, begraben in der Liebfrauenkirche oberhalb der Dyle (over Dyle). Er lernte seine Kunst bei Lukas Franchoys, dem Jüngeren, und soll den 28. Dez. 1666 Meister geworden sein, was übrigens der Bestätigung bedarf. Eines seiner ersten Werke war eine Himmelfahrt Mariä für die Liebfrauenkirche von Hanswyck bestimmt, zu Mecheln. Da sich dieses aber als ungenügend erwies, brach er nach Italien auf und begab sich nach Rom, wo er Schüler von C. Maratta wurde, der damals in grossem Ansehen stand und an dessen Manier Van Aken in seinem Kolorit erinnert. Schriftsteller, die noch im 18. Jahrh. Werke von ihm gesehen haben, loben seine Licht- und Schattenwirkung, finden aber seine Zeichnung dürftig und seine Malerei nicht fest genug. Ricci, der in seinen Memorie degli Artisti della Marca di Ancona eine ausführliche Biographie von Maratta gibt, erwähnt dabei seiner Schuler nicht. Auch nach Spanien und Portugal reiste Van Aken; in Letzterem vermählte er sich mit Therese Durand, deren Vater von Brüssel gebürtig war, u. kehrte dann nach der Heimat zurück. Diese Nachrichten finden sich in verschiedenen auf die Stadt Mecheln bezüglichen handschriftl. Denkwürdigkeiten. Sie fügen hinzu, dass eine seiner Schwestern Nonne im Kloster zu den armen Klarissinnen daselbst war und dass man in demselben viele von seinen Werken sah, unter Anderen die Einweihung der hl. Klara von Assisi, der Gründerin des Ordens. Ein anderes Gemälde von ihm war im Arbeitssaale des Klosters der schwarzen Schwestern zu Mecheln, eine Versammlung dieser Nonnen darstellend.

Ein Bild von S. Van Aken ist heute noch erhalten: in der Kapelle von Notre-Dame du Bon-Vouloir, in dem Flecken Duffel bei Mecheln. Es schmückt den Hauptaltar, der dem hl. Norbert gewidmet ist, und stellt den Heiligen vor, wie er aus den Händen der Jungfrau das weisse wollene Gewand, die Ordenstracht der Prämonstratenser empfängt; der Vorgang umfasst sieben Figuren und findet vor einem korinthischen Portikus statt (oval; ungefähr 3 M. 50 Cent. hoch, 2 M. 50 Cent. breit). Das Gemälde hat stark gelitten. Auch im Orte selbst gilt das Bild für Van Aken, und so stimmt die Ueberlieferung mit dem Zeugniss jener Gewährsmänner überein. In der Umgegend von Mecheln soll sich noch ein anderes Bild des Malers finden, doch haben wir darüber bis jetzt nichts Sicheres erfahren können. In den Schriften über spanische und portugiesische Kunst geschieht seiner keine Erwähnung.

s. Archiv des Civilstandes zu Mecheln. — Handschriften von Smeyers, von G. de Maeyere u. Bernard de Bryne, auf Mecheln bezüglich.

s. Piron, Algemeene levensbeschryving der mannen en vrouwen van Belgie. II. 3.

Alex. Pinchart.

Aken. F. van Aken (erste Hälfte des 18. Jahrh.?), soll nach Brulliot, Dictionnaire des Monogrammes, I. No. 353) in der Weise des Horemans gemalt und Blumen- und Fruchtstücke seiner Hand mit nebenstehendem Monogramme, bisweilen auch mit dem Namen bezeichnet haben. Bryan (Biogr. Dictionary, London 1816) u. nach ihm Kramm (De Levens en Werken), sowie Siret (Dictionnaire) nennen den Meister T. van Aken. Sicher unrichtig, denn das Monogramm besteht offenbar aus F V A. Keine näheren Nachrichten.

*

Aken. Jozef Van Aken, Maler von Antwerpen, † 4. Juli 1749 im Alter von vierzig Jahren. Er hatte eine besondere Geschicklichkeit, Seidenstoffe, Sammt, Spitzen und Stickerei, sowie Gewandung überhaupt zu malen. Er liess sich in England nieder, wo er sich dann namentlich damit beschäftigte, in den Bildern der namhaften Künstler jener Zeit die Bekleidung der Figuren zu malen (woher der Schneider Van Aken genannt). Sein Tod erregte bei seinen Kollegen lebhaftes Bedauern; weshalb Hogarth ein humoristisches Bl. mit seinem Leichenzug ätzte, worauf er verschiedene Gruppen von verzweifelnden und jammernden Künstlern darstellte.

s. Fiorillo, Gesch. der zeichn. Künste. V. 575.

*

Arnout van Aken, Maler, Bruder Jozef's, lebte ebenfalls in England im 18. Jahrh. Fiorillo (Gesch. der zeichn. Künste, V. 575) sagt von diesem Arnout oder Arnold, dass er kleine Figuren, Landschaften, Gesellschaftsstücke u. s. w. verfertigt und eine Sammlung von Fischen und anderen Seewundern (wonders of the deep), wie er sie nannte, in Kupferstichen herausgegeben. Nach Fiorillo wäre Arnout nicht ein Bruder Jozef's gewesen, sondern dieser wieder ein anderer Künstler, der »in die Fusstapfen des Jozef trat«; aber Strutt (Biogr. Dictionary), der sicher besser unterrichtet war, nennt jenen mit Bestimmtheit einen Bruder des Jozef u. fügt bei, dass Arnold van Achen, wie er ihn heisst, einige Titelbll. zu Schauspielen und andere kleine Werke für die Buchhändler geätzt habe. Fiorillo sagt schliesslich noch, dass Arnold's Bruder nur durch einige Bll. in geschabter Manier bekannt sei; was also, wenn nach Strutt dies der Jozef von Aken war, auf diesen zu beziehen wäre, von Fiorillo aber

wieder hinsichtlich eines anderen Künstlers gesagt zu sein scheint.

W. Schmidt.

Akerboom. Akerboom, niederländischer Landschaftsmaler, wird von Houbraken (De groote Schouburgh III. 53) als Maler von Städten, Flecken, Dörfern u. dergl. erwähnt. Er habe die Stadt Doornik im Kleinen von ihm »ausnehmend fleissig« abgebildet gesehen. Nirgendwo sonst wird dieser Künstler angeführt; sein Leben und seine Werke sind unbekannt. Möglich daher, dass Houbraken den Namen des holländischen Landschafters A. Verboom falch gelesen hat.

W. Schmidt.

Åkerland. Erik Åkerland, schwedischer Kupferstecher, geb. 1754 in der Umgegend Stockholm's, fand an der Akademie seine Ausbildung n Floding's Schule und stach gute Porträts u. eine Menge Landkarten. Ausserdem Blumenstücke, 5 Illustrationen (schlecht) zu *Lidner's Gedichten* 8., worauf seine Bezeichnung später wegradirt wurde, Illustrationen zu *Don Sebastian* 1825 und *Ottar Tralling*, 8. Von unermüdlichem Fleisse, arbeitete er noch in seinem 79. Jahre. Todesjahr unbekannt.

Hauptblätter:

1) Karl Johann (Bernadotte). Nach J. Guérin. Hauptbl. Schwarzk. Fol.
2) Kronprinz Karl August. 8.
3) Jonas Alströmer. 8.
4) Pehr af Bjerkén, Arzt. Nach D. Bossi. 8.
5) S. A. Hedin, Medizinalrath. Nach P. Krafft. 8.
6) J. Ambr. Laubry. Nach L. Sparrgren. 8.
7) Ad. Murray, Arzt. N. Hagelberg p. 8.
8) A. F. Wedenberg. Nach El. Martin. 8.
9) C. E. von Weigel, Arzt. D. Bossi p. 8.
10) Die weisse Frau (Agnes von Orlamünde). 8.
11) Bataillen emellan Svenska och Ryska flottan (Schlacht zwischen der schwedischen und russischen Flotte) den 26. Juli 1789. Nach A. Sjösterna's Zeichnung. Fol.

s. Boye, Mâlar-lexicon. — Kupferstichsammlung der k. Biblioth. zu Stockholm.

L. Dietrichson u. C. Eichhorn.

Åkerman. Anders Åkerman, schwedi-
A. A. scher Kupferstecher, geb. 1718, † den 3. Febr. 1778, war eigentlich nur als Lehrer des Kupferstechers Fredrik Akrel von Bedeutung. Er war namentlich zu Upsala mit Stechen von Globen u. Karten beschäftigt, da er Vorstand einer von der k. Gesellschaft der Wissenschaften errichteten Anstalt war. Auch stach er botanische u. zoologische Bll. zu akademischen Dissertationen, u. A. Pflanzen in Umrissen zu *Linnaei Plant. rar. horti Upsaliensis.* Fol., und einige Baupläne, worunter das Gustav-Wasa-Haus in Dalarne.

1) Bildniss des Künstlers. 1773. 4.
2) K. von Linné, Naturforscher. 8.
3) Erich Benzelius, Erzbischof von Upsala. 4.
4) Pehr Högström, Theol. Doktor. 8.
5) Hl. Anna mit Maria u. Jesus. Effigies S. Annae, sinu gestantis filiam virginem Deiparam. kl 4.
6) Andenken an die Doktorpromotion (Allegorische Komposition). 1758. 4.

s. Inrikes tidningar 1766, No. 73 u. 1778, No. 12. — Lüdeke, Gelehrsamkeits-Archiv II. 187 f. — Kupferstichsammlung der k. Biblioth. zu Stockholm.

L. Dietrichson.

Akers. Benjamin Paul Akers, Bildhauer in Nordamerika, geb. zu Saccarappa im Staate Maine den 10. Juli 1825, † zu Philadelphia den 21. Mai 1861. Er musste sich zum Künstler mühsam hinaufringen: der Vater hatte eine Schneidemühle in jenem Dorfe, u. nichts war in des Knaben Umgebung, was ihn zu seinem Berufe hätte anregen oder anleiten können. Einfach u. häuslich erzogen, war er selber einige Jahre in des Vaters Mühle beschäftigt. Die ersten Versuche, welche seine plastische Fähigkeit andeuteten, gelangen ihm an der Drechselbank; er brachte bald hübsche gedrehte Spielzeuge u. dergl. nach eigener Erfindung und Zeichnung zu Stande. Bald aber wurde das Bedürfniss nach geistiger Thätigkeit in ihm lebendig; sie sprach sich zuerst in kleinen Aufsätzen und in Reimen aus. Diese Liebe zu literarischer Arbeit blieb ihm auch später noch, da er schon tüchtiger Künstler war; seine kritischen Betrachtungen über Kunst aus dieser Zeit sind nicht ohne Werth. Im J. 1849 endlich kam er nach Boston und erhielt daselbst Unterricht im Modelliren von Joseph Carew. Die entschiedene Anlage zur Plastik hatte sich schon im Knaben verrathen, da er einst in hochgefallenem Schnee Nischen aushöhlte und in diese hinein seine Spielgenossen regungslos wie Statuen stellte. Nun machte er rasche Fortschritte und bald gelang es ihm, zu Hause einen Christuskopf in Thon zu modelliren. In kleineren Kreisen fand er rasch Beifall und erhielt so Gelegenheit, in Portland eine Anzahl Porträtbüsten zu fertigen.

Jm J. 1852 machte er sich dann auf den Weg nach Europa, um seine Studien gründlich fortzusetzen; die meiste Zeit hielt er sich in Florenz auf. Im J. 1854 ging er auf's Neue nach Italien, um diesmal in Rom zu bleiben. Er bildete nun auch ideale Köpfe und Gruppen, daneben Kopien nach Antiken in der Sammlung des Vatikan, die in den Museen von New York u. Boston ihren Platz gefunden haben. Ausserdem entstanden eine Diana mit Endymion, ein Mädchen Trauben auspressend, eine Männerfigur als Schiller's Taucher u. s. f. Seitdem theilte er seine Zeit zwischen Amerika und Europa, wo er immer mit Vorliebe Rom zu längerem Aufenthalt nahm. In der jüngsten Zeit entstanden daselbst eine hl. Elisabeth von Ungarn, eine kolossale Büste von Milton und der Perlfischer. Das letzte Werk, eines seiner besten, wird als insbesondere charakteristisch für den Künstler bezeichnet; man fand in demselben die Arbeit und den Kampf seines eigenen Lebens ausgesprochen.

Es ist eine nackte Jünglingsgestalt, ein Netz um die Lenden, die auf einem Sandhügel sitzend, die Arme über den Kopf gelegt, alle Muskeln losgespannt, in anmuthig natürlicher Haltung ihrer Ermattung sich hingibt; eben nachdem sie untergetaucht, um die Schätze aus der Tiefe zu holen, scheint sie nun wieder in die Höhe gekommen, um zu sterben. Die weiche Gemüthsart u. die Neigung des Künstlers, auch in die Realität eine ideale Empfindung zu legen, treten hier deutlich zu Tage. Es war ein liebenswürdiges Talent, das auch die Natur fein zu beobachten verstand, aber über eine mittlere Kraft der Darstellung wol nicht hinauskam.

s. Henry T. Tuckerman, Book of the Artists etc. New-York 1867. p. 612.

J. Meyer.

Akersloot. Willem Akersloot, Kupferstecher in Haarlem, soll nach Basan 1624 geb. sein, was aber unrichtig ist, da er damals bereits als Stecher thätig war. Die Verwandtschaft seiner Manier mit Jan van de Velde dem Jüngern nebst der Weise, wie Ampzing (Beschryving van Haerlem 1628, wofür Akersloot einige Platten gestochen, s. No. 12, 13, 14 u. 15) sich über ihn ausdrückt, haben zu der Vermuthung Anlass gegeben, dass van de Velde sein Lehrer gewesen sei. Kramm spricht von einem Titel in Fol. für die Opera mathematica von Sam. Marolois, Amst. 1662, worunter Akersloot steht, und meint deshalb, es habe zwei Stecher dieses Namens gegeben. Dieses Bl. kommt jedoch bereits in der deutschen Uebersetzung des Marolois durch A. Gerhardt, Amsterdam 1628, vor. Ebenso wenig spricht dafür die Bezeichnung W. O. (oder W. D.?) Akersloot auf No. 8 u. 10 der Stiche.

1) König Philipp IV. von Spanien, Brustb. in ornamentirtem Oval. W. Akersloot fecit Harlemi. Mit der Adr. von H. Hondius. 1633. 4.
   I. Vor der Adr. von Hondius u. der Jahreszahl.
2) Urbanus VIII. (Papst) Barberinus. S. Vouet pinx. ad vivum Roma. W. Akersloot scul. et excud. Harlemi. Brustb. gr. 4.
3) Friedrich Heinrich, Prinz von Oranien, im Harnisch stehend, ganze Fig., in der Rechten ein Schwert, in der Linken ein Pfeilbündel und ein Band mit dem Wappen der sieben vereinigten Provinzen. Links auf dem Boden ein Helm mit Federbusch u. ein Täfelchen, worauf das Monogr. von A. van der Venne. Im Hintergrund der Binnenhof im Haag mit Wandlern und Reitern. Unten eine Kartusche mit lateinischer Aufschrift von 5 Zeilen und W. Akersloot Sculp. 1628. H. 204 mill. Br. 162 mill.
   I. Vor der Schr., blofs mit dem Monogr. des van der Venne.
   II. Mit der Schr., vor der Adr.
   III. Mit der Adr. von C. J. Visscher.
   IV. Mit der Adr. von P. Goos. 1628 ausgeklopft.
   V. Das Haupt von Friedrich Heinrich ausgeklopft u. durch das Bildniss Wilhelm's III. mit langem auf die Schultern herabhängendem Haar ersetzt. Mit der Adr. von H. Allard. Diese Veränderung ist nicht von Akersloot bewirkt worden.
4) Amalie von Solms, seine Gemahlin, mit ihren zwei kleinen Töchtern, in ganzen Figuren. Im Hintergrunde der Binnenhof im Haag. 1628 (nicht 1608, wie Kramm nach van Eynden und van der Willigen versichert). Nach van der Venne. Ebenso gross. Gegenstück.
   I. Vor der Adr. von Visscher.
   II. Mit derselben.
   III. Mit der Adr. von R. und J. Ottens.
5) Friedrich Heinrich, gerüstet stehend, an einem Bande die Wappen von neun eroberten Städten haltend. Links auf dem Boden liegt eine Karte von Amerika und steht ein Helm mit Federbusch. Im Hintergrunde Belagerung von Herzogenbusch. Unten auf einer Kartusche 4 zeil. lateinische Dedikation. W. Akersloot sc. H. 203 mill. Br. 160 mill.
6) Jakob van der Schuere aus Meenen, erst französ. Schulmeister, später Mathematiker zu Haarlem. Brustbild von vorn mit Bart u. Ringkragen. Mit dem Wahlspruche: Doorsiet den grond. Auf dem Titel zu seinen: Arithmetica ofte Reeckenconst. 2. Aufl. Haarlem. D. van der Schuere 1625. 8.
7) Die Gefangennehmung und Wegführung Christi durch einen Bach. HH. inventor. (Das ist Holbein, nicht Hondius, wie Huber u. Rost u. Brulliot annehmen). W. Akersloot sculp. 1624. Nachtstück. Mit lateinischer Unterschrift: Aspice vt in captum. Fol.
8) Verleugnung Petri. P. Molyn inv. W. O. Akersloot fec. 1626. Mit acht lateinischen Versen im Unterrand. Nachtstück. Fol.
   Es gibt auch neuere Drucke.
9) Die hl. Katharina stehend mit dem Schwerte: Pro Christo . . . . suo. J. v. d. Velde inv. W. Akersloot fec. gr. 4.
10) Ceres verwandelt Stellio in eine Eidechse. J. v. d. Velde inv. W. O. Akersloot fec. Mit Versen im Unterrand: Soo Ceres op en neer in alle werelds hoeken —. gr. 4. Ganz in van de Velde's Manier.
11) De Kap en maeckt de man niet. 1626. Fol.
12) Allegorie auf den Angriff auf Damiette. Nach Jan Bouchorst. In einem aus Trophäen gebildeten Ovale sind vier Kriegsschiffe vor einem Thurm. Mit 17 Wappenschilden und zwölf niederländischen Versen. gr. qu. 4.
13) T'Beleg van Haerlem. (Belagerung von Haarlem 1578). Unten links Erklärungstafel, im Unterrand 3 sp. Gedicht: Siet hoe de Spanjaerds hier de Haerlemmers benouwen —. P. Zaenredam inv. W. Akersloot sc. qu. Fol.
14) Plan der Stadt Haarlem. In den beiden obern Ecken ein Engelchen mit dem alten und dem neuen Wappen der Stadt. Unten rechts eine Erklärungstafel. P. Zaenr. inv. W. Akersl. sc. Im Unterrande 12 Verse: Dit' is Haerlem so sy leyt in haere vest besloten —. qu. Fol.
15) Haerlem Verwoest door beleeg ende Brand. Rechts unten Erklärungstafel, im Unterrand 3 sp. Gedicht: Siet hier de goede Stad van Haerlem als gestorven —. Eerst gedaen door Thomas Thomassen ende Joannes a Doetekum. Nu verkleynt door Pieter Zaenredam ende Willem Akersloot. A°. 1628. qu. Fol.
   Ist eine verkleinerte Kopie nach Thomas Thomassen und Jan van Doetekum.
16) Titelbl. für die deutsche Uebersetzung der ma-

them. Werke des Sam. Marolois durch A. Gerhardt. Amsterdam, Jan Janssen 1628. Fol. Auch das Titelbl. zur hinten angefügten »Fortification, das ist Vestung-Bauw«, 1627, trägt die Bez. W. Akersloot sculp. Fol.

17) Titelbl. für: Caii Svetoni tranquilli quae extant M. Boxhorn Zverivs recensuit et animadversionibus illustravit — Lvgdvni. Bat. CIƆIƆCXXXII. In der obern Ecke rechts: W. Akersloot sc. 12.

s. Van Eynden en Van der Willigen. I. 35. — Le Blanc, Manuel. — Kramm, De Levens en Werken.

J. Phil. van der Kellen, T. van Westrheene und W. Schmidt.

Akersloot. Cornelis Akersloot, Maler. Er steht als Maler im Register der St. Lukasgilde zu Haarlem den 19. Jan. 1677. Im J. 1679 war er »Vinder« und 1680 »Dekan«. Wahrscheinlich war er bereits 1688 gest., da das Vindersbuch am 4. Mai 1688 sagt: Van de vendu (Verkauf) van de schilderyen van de weduwe (Witwe) jufvr. Akersloot f. 5. Van der Willigen besitzt sein gezeichnetes Bildniss.

s. Van der Willigen, Geschiedkundige Aanteekeningen over Haarlemsche Schilders, 1866. p. 64.

T. van Westrheene.

Akersloot. J. Akersloot. Im Auktionskatalog von Gerrit Muller (April 1827), p. 27, No. 45, soll eine landschaftliche Zeichnung mit obigem Namen bezeichnet gewesen sein. Auch in dem Kataloge der Sammlung des Barons von Rumohr (1846) werden zwei Kanalansichten in Feder u. Tusche einem Akersloot zugeschrieben.

s. Kramm, De Levens en Werken.

T. van Westrheene.

Åkerström. Jonas Åkerström, schwedischer Maler, geb. in Helsingland (Åkre by) den 9. März 1759. Als Knabe schon war er ein eifriger Zeichner. Indessen war seinen Wünschen der Vater lange entgegen, bis er ihn endlich zu einem Anstreicher in die Lehre schickte. 1782 kam er dann als Geselle nach Stockholm, wo er eine Zeitlang die Akademie besuchte u. 1783 und 1784 Preismedaillen erhielt. Unter dem Dekorationsmaler Desprez malte er die in Schweden berühmten Dekorationen zu Naumann's Oper Gustav Wasa. Zu derselben Zeit studirte er fleissig nach der Antike. 1786 konkurrirte er mittelst eines Meleager mit Ahlberg und Breda um die grosse Preismedaille, die er d. 24. Jan. 1787 gewann. Er erhielt nun ein Reisestipendium und vom König eine Pension. So kam Åkerström 1788 nach Rom. Hier aber hielt er nicht, was sein Meleager versprochen hatte. Die von Rom geschickten Bilder Bacchus u. Ariadne, Prokris u. Kephalos bekundeten nur einen zunehmenden Manierismus. 1794 wurde er Mitglied der Akademie, und kurz darnach kam »Paris und Önone« nach Schweden, wo das Bild von dem Gesandten Baron Staël-Holstein angekauft wurde.

Alle diese Bilder sind leere Akademiefiguren, ohne Handlung und Leben paarweise nebeneinander gestellt, in der frivolen Weise der französischen Manieristen des 18. Jahrh. ausgeführt. Recht bezeichnend für diese Art ist sein Anchises, Venus und Amor, lüstern in der Auffassung, seelenlos im Ausdruck, schwach in der Zeichnung und mit jener oberflächlichen Virtuosität hingeworfen, welche ein Kennzeichen jener Meister ist (das Bild jetzt im schwedischen Nationalmuseum). Es war einstens Mode, sein Kolorit zu rühmen; allein es hat denselben koketten und unwahren Ton, wie seine französischen Vorbilder. Begabung ist dem Maler nicht abzusprechen, und die lüsterne Anmuth seiner Darstellung verschaffte ihm den lauten Beifall seiner Zeitgenossen.

Uebrigens entsprach sein Leben seiner Kunst. Aus der Bauernhütte hervorgegangen, ergab er sich in Rom um so massloser den Genüssen einer verfeinerten Gesittung. So wurden früh seine Kräfte aufgezehrt; schon im 37. Jahre st. er an gänzlicher Erschöpfung, 25. Nov. 1795. Er ist auf dem protestantischen Kirchhofe nahe der Stelle, die drei Jahre später Carstens einnahm, begraben.

s. Biogr. Lexicon und die dort angeführten Quellen.

L. Dietrichson.

Akesas. Die Fabrikation von prachtvollen Teppichen, Vorhängen und Gewändern mit eingewebten und gestickten Ornamenten und Figuren ist in alter wie in neuer Zeit eine Spezialität des Orients gewesen; und wie uns schon Homer dorthin weist, so beruht gewiss auch in späterer Zeit die Berühmtheit der Attalischen Teppiche auf dem Zusammenhange mit den Traditionen des Orients. Auch die einzigen griechischen Namen, die (abgesehen von einem bei Athenäus beiläufig erwähntem Aegyptier Pathymias) in diesem Kunstzweige zu grösserem Ruhme gelangten, führen uns nach dem Grenzgebiete griechischer und asiatischer Kultur: es sind Akesas oder Akeseus und Helikon.

Nach der einen Angabe stammte der erste aus Patara in Lykien, der andere von Karystos auf Euböa; besser beglaubigt ist indessen die Ueberlieferung, dass sie beide Salaminier von der Insel Cypern und Akesas der Vater des Helikon gewesen. Wie gross ihr Ruhm war, geht daraus hervor, dass »Werke des Akesas und Helikon« bei den Griechen sprüchwörtliche Redensart für bewundernswürdige Arbeit war. Der berühmtere unter ihnen scheint Helikon gewesen zu sein. An einer Arbeit in Delphi fand sich ein Epigramm, das ihn als den Künstler nannte und seine Kunstfertigkeit als eine Gabe der Pallas pries. Ebenfalls sein Werk war ein von der Stadt Rhodus Alexander dem Grossen geschenktes Prachtgewand, welches derselbe in der Schlacht bei Arbela als an einem Ehrentage trug. Beiden gemeinsam dagegen wird der älteste Peplos der Athene Polias beigelegt. Wie diese Angabe auf ein hohes Alter deutet, so nennt auch Plutarch den Helikon ausdrücklich »den

alten«, leider ohne irgend eine genauere Bestimmung der Zeit. Doch sind wir dadurch schwerlich berechtigt, die Künstler als halbmythische zu betrachten, denen ihre Namen erst von ihrem Gewerbe beigelegt worden sei.

s. Athen. II. 48 B. — Eustath. ad Odyss. p. 1400, 12. — Anthol. gr. IV. 16, 206. — Zenob. Proverb. I. 56. — Diogenian. II. 7. — Plutarch. Alex. 32.
s. Völkel, arch. Nachlass p. 119.

H. Brunn.

Akestor. Akestor, Erzgiesser, machte die Statue eines Alexibios, Siegers im Fünfkampf zu Olympia (Paus. VI. 17, 2). Wahrscheinlich dieselbe Person ist

Akestor, der Vater des Amphion aus Knosos (Paus. X. 15, 1), welcher etwa 430 v. Chr. ebenfalls künstlerisch thätig war.

H. Brunn.

Akimow. Iwan Akimowitsch Akimow, Maler, geb. in St. Petersburg den 22. Mai 1754, † 15. Mai 1814. Als sein Vater, welcher Setzer in der Buchdruckerei des Senates war, starb, war Iwan erst zehn Jahre alt. Es wird erzählt, dass bei der völligen Mittellosigkeit der Mutter der Knabe aus eigenem Antrieb in die Akademie der Künste ging und bat, man möchte ihm daselbst eine Erziehung geben. Bei seinem Abgang von der Kunstanstalt im J. 1773 erhielt Akimow, der in der letzten Zeit Schüler Lossenko's gewesen, die erste goldene Medaille für ein Gemälde, dessen Gegenstand dem Leben des Fürsten Isjasslaw Mstislawitsch entnommen war. Zu seiner weiteren Ausbildung kam er auf vier Jahre in's Ausland und zwar zunächst nach Bologna, um in der dortigen Pio-Clementinischen Akademie seine Studien fortzusetzen. Das Jahr darauf finden wir ihn in Rom, wo er unter P. Batoni's Einfluss stand. In beiden Städten kopirte er namentlich Dominichino und die Caracci. Als er im J. 1775 nach Bologna zurückgekehrt war, führte er ein selbständiges Gemälde aus: Prometheus, der auf den Befehl der Minerva eine Statue bildet, das sich in der Akademie der Künste zu St. Petersburg befindet. Das Bild zeigt eine tüchtige Zeichnung; doch ist das Kolorit misslungen, insbesondere der röthliche, unwahre Ton des Fleisches. A. nahm sich dann vorzugsweise Guercino zum Vorbild. Seine nächsten, unter dem Einflusse dieses Meisters entstandenen Werke waren: Aeneas und Dido in der Höhle während des Sturmes; Narciss; Faun mit dem Böckchen.

Nach seiner Rückkehr in die Heimat erhielt er für ein neues Werk, Herkules, der sich auf dem Scheiterhaufen verbrennt, den Titel eines Akademikers (jetzt in der Akademie). Auch in diesem Bilde, einem Hauptwerke des Meisters, ist die Zeichnung gut; doch mangelt es der Komposition wie dem Ausdruck an Bedeutung und Tiefe, dem Kolorit wieder an Kraft und Frische. Ausserdem ist der Philoktetes, wie öfters seine Figuren, von einer gesuchten Grazie.

Akimow's Talent ist von seinen Zeitgenossen weit überschätzt worden. Bald befand sich die Leitung fast des gesammten akademischen Unterrichts der Malerei in seinen Händen, denn neben der Historienmalerei, seinem eigentlichen Fache, lehrte er nach dem Austritt Sserebrjakow's und M. Iwanow's auch die Schlachtenmalerei, wozu noch die Genremalerei kam. Es ist nicht mit Unrecht als ein Glück bezeichnet worden, dass trotzdem Akimow's Einfluss auf die fernere Entwickelung der russischen Kunst ein geringer war. In den neunziger Jahren wurde er Direktor der Akademie, nachdem er sie 1786 verlassen, um die Leitung der St. Pet. Tapetenfabrik zu übernehmen. Bei seinem Tode hinterliess er jener ausser einer bedeutenden Sammlung von Kupferstichen ein Kapital von 15000 Rubel, mit dessen Renten zwei mittellose Schüler in der Kunstanstalt erzogen werden sollten. Akimow's edler Charakter, sowie seine vielseitige Bildung und Beredsamkeit werden von den Zeitgenossen gerühmt. Die Akademie besitzt sein von Lampi, dem Sohne, gemaltes Porträt.

Ausser den bereits genannten Werken sind zu erwähnen: eine Reihe von Heiligenbildern im Alexander-Newski-Kloster: die Auferstehung Christi, die Himmelfahrt Mariä, Zebaoth, die Erzengel; einige Gemälde in der Kirche des alten Michailow'schen Schlosses (jetzt Ingenieurcorps); Peter der Grosse, wie er im Lager am Pruth den Ukas an den Senat ausfertigt; Die Heldenthat des Unteroffiziers Staritschkow; Rurik empfiehlt bei seinem Tode seinen unmündigen Sohn Igor dem Schutze Olegs (im Besitze des H. Mjatlew); Saturn, dem Amor die Flügel abschneidend. — Akimow hat radirt.

s. Энц. сл. (Encykl. Wörterb.) II. 330. — Alphab. Verzeichn. russ. Künstler im deutschen St. Petersb. Kalender für das J. 1840, p. 161. — А. Н. Андреевъ. Живопись и Живописцы etc. (A. N. Andrejew, Malerei u. Maler) p. 439 ff. — Свиньинъ, Достоп. Спб. (Swinjin, Merkwürdigktn. St. Petersburgs) 1817. II. 74.

Ed. Dobbert.

Akinfiew. Akinfiew, zwei Heiligenbildmaler aus Wologda.

Archip Akinfiew wurde im J. 1652 nach Moskau geschickt; im J. 1658 malte er an der Snamenski-Kirche in Wologda.

Stenka Akinfiew wurde im J. 1660 nach Moskau berufen, um an den Malereien in der Kirche des Erzengels Theil zu nehmen, im J. 1666 arbeitete er für die Kirche des Spass Nerukotworjonyi hinter dem goldenen Gitter ebenfalls in Moskau.

s. Равинскій, ист. р. шк. икон. въ записк. И. арх. об., (Rawinski, Gesch. der russ. Schulen der Heiligenb. in den Memoiren der K. arch. Ges.) 1856. VIII. 127.

Ed. Dobbert.

Akkema, s. Accama.

Akragas. Akragas, einer der nächst Mentor am meisten gefeierten Ciseleure des Alterthums. Namentlich angeführt werden von ihm silberne Becher mit Centauren und Bacchantinnen im Dionysostempel zu Rhodus, und andere mit Jagddarstellungen (Plin. 33, 155). Seine Zeit lässt sich nicht näher bestimmen.

H. Brunn.

Akrel. Fredrik Akrel, schwedischer Kupferstecher, geb. 1748 in Öja in Södermanland. Sein Vater, ein Pfarrer (Akrelius), liess den Sohn in Strengnås studiren; einige Jahre darauf ging dieser nach der Universität Upsala (1766 oder 1768). Hier wurde der Kupferstecher A. Åkerman sein Lehrer. Nachdem er zwei Jahre in Stockholm verbracht hatte, ging er 1773 nach Paris, um sich dort ganz der Kunst zu widmen; doch trieb ihn Mangel an Mitteln bald zur Heimkehr. Er hielt sich dann bei dem Kupferstecher Bergqvist auf, dessen schöne Tochter Christina er 1777 heiratete. Schon 1776 war er Stecher der k. Akademie d. Wissenschaften geworden; nach Åkerman's Tode wurde er Vorstand der von der k. Gesellschaft in Upsala errichteten Globusoffizin, welche der Staat 1779 eingelöst hatte. Ausser den ihm hier übertragenen Werken stach er viele Porträts, sowie Prospekte von Städten und Gebäuden, Bll. für *Sparrman's Museum Carlsonianum* (Holmiae 1786—89. Fol.), für *Journalisten*, eine Zeitschrift der 1790er Jahre, die Prospekte zu Wallmark's berüchtigtem Gedicht *Die Hand*, und die Bildnisse einiger Aerzte zu *Hedin's Wetenskaps-handlingar för läkare*. Allein durch die Nothwendigkeit des Erwerbs verfiel er trotz seiner nicht gewöhnlichen Begabung allmälig in handwerksmässige Auffassung und Darstellung. Er wurde Mitglied der Kunstakademie zu Stockholm und st. daselbst den 6. Nov. 1804.

F. A. Sc.

A. entwickelte Floding's Manier, die Radirung theils durch den Grabstichel, theils durch die trockene Nadel zu unterstützen. In den Gewändern besitzt er nicht Floding's Weichheit; die Behandlung des Nackten ist selbst in seinen bessern Bildnissen hart und manierirt; dagegen ist seine Modellirung rein und sicher.

Von ihm gestochene Hauptblätter:

1) König Gustav III. 1775. 4.
2) Margaretha, zweite Gemalin Gustav's I. 4.
3) Carl Jesper Benzelius, Bischof. 1797. 4.
4) Olof von Dalin, Hofkanzler. In Medaillon. Kopf in antikem Stil. Nach D. Fehrman. 1772. 4.
5) Petrus Filenius. 1780. 4.
6) Domprobst Dr. Hydrén. 1771 zu Upsala gest. 4.
7) David Klöker von Ehrenstrahl, Maler. 1772. 4.
8) Henr. Hassel, Professor in Abo. Nach Per Krafft. Fol.
9) Carl Fr. Mennander. Nach Per Krafft. Fol.
10) Kanzleirath Ihre. Nach Lundberg. Fol.
11) Laurentius Petri, Erzbischof von Upsala. 8.
12) Jonas Alströmer. 4.
13) Nils Rosén von Rosenstein. Oval. kl. 8.
14) Carl Gustav Tessin, Reichsrath von Schweden. 1777. Fol.
15) Jakob Serenius. Nach Fr. Brander. 1774. Fol.
16) Per Wargentin. Nach Fr. Brander. Fol.
17) Graf Johan Gyllenstierna. kl. Fol.
18) Georg Stiernhielm. Brustb. 1777. kl. Fol.
19) Nicolas Sahlgren. 1776. 4.
20) C. v. Linné, der Botaniker. Gürtelb. Nach P. Krafft. 4.
21—36) Eine Sammlung der schwed. Landmarschälle. 16 Stücke. 4.

37) Pan und Syrinx. (Nach Boucher?) 1771. Fol. Sein erster Versuch.
38) Andenken an den Sieg bei Hogland. Nach J. J. von Bilang's Elfenbeinskulptur. kl. Fol.

s. Biogr. Lexikon. — Kupferstichsammlung der k. Biblioth. zu Stockholm.

L. Dietrichson u. C. Eichhorn.

Akrel. Carl Fredrik af Akrel, schwedischer Kupferstecher, Sohn Fredrik Akrel's, geb. 1779, † zu Stockholm 11. Sept. 1868. Er war als tüchtiger Ingenieur in seinem Vaterlande vielfach thätig; namentlich hatte er an der Erbauung des Trollhättakanals um 1797 Theil. Unter Karl Johann machte er die Feldzüge in Deutschland gegen Napoleon mit und wurde in der Leipziger Schlacht, den 19. Okt., schwer verwundet. Im J. 1819 wurde er geadelt, später Generallieutenant und Chef des elektr. Telegraphenwesens. Grosse Verdienste hat er sich um die militärische Bildung Schwedens erworben. Als Künstler war er besonders durch seine Zeichnungen in Aquatinta bemerkenswerth.

Ausser einer Menge von Landkarten hat er die Platten zu Bergstedt's *Resa i Propontiden*, zu *Klinckowström's Bref om förenta staterna*, zu *Thersner's Fordna och närvarande Sverige* (mehr als hundert grosse Foliobll.), verschiedene Bll. in *Skjöldebrand's Voyage pittoresque au Cap du Nord* in den J. 1801 u. 1802, nach den Zeichnungen Skjöldebrand's in Aquatinta, zu *J. W. Schmidt's Reise durch Schweden* (Hamburg 1801), ausserdem zu wissenschaftlichen Arbeiten gestochen.

Sein erster Versuch war die Hinrichtung der Königin Maria Antoinette; ohne Bezeichnung, 1793.

s. Biogr. Lexikon. — Biogr. Lexik. Neue Folge. — Boye, Målarlexikon. — Adelns ättar taflor (Genealogien des schwed. Adels). — Zeitungsnekrologe. — Kupferstichsammlung der k. Biblioth. zu Stockholm.

L. Dietrichson u. C. Eichhorn.

Ala. Benedetto Ala, Architekt von Cremona aus edler Familie, lebte um 1560. Es soll zu seiner Zeit in Cremona kein grosses Gebäude aufgeführt worden sein, zu dem er nicht um die Zeichnung, um seinen Rath oder seine Beihülfe angegangen worden. Doch werden bestimmte Bauten, die er aufgeführt hätte, nicht genannt. Er war zugleich ein geübter Theoretiker und schrieb Bemerkungen zum Vitruv, welche Pierantonio Lanzoni dem Architekten Daniele Bar-

baro, dem Kommentator und Herausgeber des Vitruv, zur Prüfung übergab.

s. G. B. Zaist, Notizie Istoriche de' Pittori etc. Cremonesi. Cremona 1774. I. 236.

*

Ala. João dos Santos Ala, Historien- u. Bildnissmaler, arbeitete in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh., Schüler von Andr. Gonsalves. Er malte den Plafond der Kirche das Commendadriras da Incarnacão und zwei Bilder aus dem Leben der hl. Jungfrau für die Jesuskirche (wahrscheinlich in Lissabon). Cyrillo berichtet, dass er in der Weise seines Meisters, aber mit weniger Freiheit malte.

s. Cyrillo Volkmar Machado, Collecçao de Memorias etc. Lisboa 1823. p. 91.

*

Alabardi. Giuseppe Alabardi, gen. Schioppi, venetianischer Maler von Verdienst, der um 1600 in seiner Vaterstadt namentlich perspektivische Ansichten mit Figuren, wie sie damals zur Ausschmückung von Palasträumen, auch von Kirchen, beliebt waren, in Oel u. Fresko malte. Eine derartige Dekoration war von ihm in dem Korridor, der zur Sala de' Conviti im Dogenpalaste führte. In diesem Saale selbst fand sich von ihm über einer Thüre eine Verkündigung mit Heiligen, dann im Fries Darstellungen von Meergöttern und an der Decke allegorische Städtefiguren in Fresko. Bei der Ausschmückung derselben waren noch andere Maler thätig. Von alle dem war schon zur Zeit Zanetti's (1792) nichts mehr vorhanden. Dieser kannte von ihm nur noch ein paar Figuren in Fresko im Hofe des Palastes Mocenigo.

s. Boschini, Le ricche minere d. pitt. venez. Venezia 1674. S. M. pp. 60. 61. — Ritratto di Venezia. Venezia 1704. pp. 638. 641. — Zanetti, Della pitt. venez. Ed. sec. Venezia 1792. p. 472.

*

Alaman. Name einer Malerfamilie aus dem 14. und 15. Jahrh., welche zu Montpellier thätig war. Jean und Henri sind beide in einer Urkunde von 1331 als ymaginatores bezeichnet. Der Erstere wurde zwischen 1354 und 1388 von seinen Genossen acht Mal zum Konsul erwählt; sein Name findet sich in dem Registre dels senhors consols et curials de la villa de Montpellier, dem Register der Konsuln, unter denen das Loos jährlich diejenigen bestimmte, welche zum Magistrate der Stadt gehörten. Er hat darin den Titel: penhaire, was in der Sprache des Languedoc Maler bedeutet. Bisweilen ist er Lalaman genannt, was zu der Vermuthung Anlass gegeben, dass er zu einer von Deutschland stammenden Künstlerfamilie zählte. In den Archiven von Montpellier kommt der Name unter beiden Formen vor. Henri Alaman ist noch in einem Akte von 1365 erwähnt. 1413 findet sich noch ein anderer Jean, ein Gerard Lalleman 1495; beide gleichfalls Maler.

s. J. Renouvier et A. Ricard, Des Maîtres de pierre et des autres artistes gothiques de Montpellier. Montpellier 1844. p. 69. 77.

Alex. Pinchart.

Alamandini. Girolamo Alamandini, um 1680? ist vielleicht der Verfertiger folgender Radirung, wovon Ottley, Notices, ein Exemplar beschreibt, worauf Jemand den obigen Namen geschrieben hatte. Die Initialen G. A., die sich auf derselben befinden, passen allerdings auf den obigen Namen. Doch ist die Deutung natürlich nicht mit Zuversicht aufzunehmen.

Zur Linken ein Altar auf zwei Stufen, worauf ein Priester Messe liest. Zwei Knaben, die ihm assistiren, knieen dahinter, ebenso ein Greis in kurzem Gewande mit einem Diadem auf dem Haupt, nämlich S. Isidor, und eine Frau. In der Ferne ziehen zwei Ochsen den Pflug, von einem Engel geleitet. Al merito dell Illmo. Sig^r^. Co. Giuseppe Filippo Caldarini. G. A. D. D. D. Auf angefügter Platte: Vera effigie di S. Isidoro Agricoltore — und ein Gebet. Der Name Girolamo Alamandini ist zweimal sorgfältig auf diesen Rand geschrieben. kl. Fol. Leichte Malerradirung, etwas in der Art von Marco San Martino.

W. Schmidt.

Alamanno. Die verschiedenen Meister dieses Namens s. Alemanno.

Alamannus. Ant. Alamannus delineauit steht auf einem von einem Unbekannten gestochenen Bl., das Kapitol und angrenzende Gebäulichkeiten des antiken Roms darstellend: in *Alex. Donatus*, *Roma vetus ac recens*, *Roma* 1639. 4.; spätere Aufl. *Amstelaed.* 1695 und *Roma* 1725. Dasselbe in: *Descrizione di Roma antica. In Roma* 1727. 8.

s. Füssli, Neue Zusätze.

W. Schmidt.

Alamant. Enrik Alamant, d. i. Heinrich der Deutsche, wird nach Mittheilung des ungarischen Architekten Franz Schulz (Schulcz Ferencz) in Palma auf Majorca als Erbauer eines reizenden gothischen Portals am dortigen Dome, der Puerta del Mirador, genannt. Derselben Schule soll die Holzschnitzerei im Chor, eine Menge prächtiger Grabmäler und vieles Andre angehören. Llaguno (I. 51) weiss von ihm nichts und vermuthet in dem Dom einen Bau aus der Schule der Pisani.

s. Christliches Kunstbl. 1867. p. 50.

Fr. W. Unger.

Alamire, s. Van den Hove.

Alantse. Leonhard, Georg und Lukas Alantse, der Erstere Verleger zu Wien, die beiden Letzteren Buchdrucker im Anfang des 16. Jahrh., waren ohne Zweifel Verwandte, vielleicht Brüder, was wenigstens von Leonhard und Lukas gilt, die sich auf verschiedenen Werken fratres nennen. Nagler (s. unten) handelt von ihnen, jedoch in verworrener Weise. Das Folgende scheint in Nagler's Angaben das Richtige. Im J. 1515 befanden sich Lukas und Georg in

Wien, wo Leonhard bereits eine Verlagshandlung hatte; sie richteten eine Druckerei ein, aus welcher 1515 das *Chronicon Ottonis Frisingensis episcopi* hervorging. 1516 war Lukas bei Johann Weyssenburger zu Landshut in Bayern als Schriftsetzer und, wie Nagler annimmt, auch als Formschneider thätig. Er schreibt ihm die Holzschnitte in folgenden Werken zu: *Incipit Vita diui Vuolfgangi praesulis eximii.* Am Ende: *Impressa per venerabilem virum Dom. Weissenburger. Landshut* 1516. 12. 53 Holzschnitte, die ziemlich roh sind und daher von Nagler nicht zu den schönsten xylographischen Arbeiten der Zeit hätten gerechnet werden sollen. Bloss auf einem Bl., Segnung des hl. Wolfgang durch den hl. Ulrich, finden sich die Initialen L (verkehrt) A. Sodann: *Passio Domini litteraliter et moraliter ab Henrico de Firmatia explanata.* Am Ende: *Johannes Weyssenburger impressit Landshut.* Ohne Jahrzahl; nach 1516. gr. 8. Mit 14 kleinen Passionsdarstellungen, und einem Titelbl., von geringem Werthe. Georg Alantse war bei Peter Apian zu Ingolstadt und später bei dem Abt von Thierhaupten thätig. Die mit **La** und einem Stern bezeichnete, gegenseitige Kopie nach Hans Baldung Grien's Holzschnitt mit den Hexen glaubt Nagler dem Lukas Alantse beimessen zu dürfen. Dafür fehlen jedoch alle Anhaltspunkte, wie nicht minder dafür, dass die Initialen GA auf dem Titelbl. zum *Enchiridion locorum cõmuniũ aduersus Lutteranos Joanne Eckio Autore. Landishut* 1525. 4. sich auf Georg beziehen sollen.

s. Nagler, Monogr. III. No. 2676. IV. No. 896 u. 902.

Notizen von H. Lempertz.

W. Schmidt.

Alanus. Alanus von Walsingham war Architekt und Sakristan bei der Kathedrale von Ely in England, als 1322 der grosse viereckige aus normannischer Zeit stammende Mittelthurm dieser Kirche einstürzte, und dabei auf der Ostseite die drei ersten Joche des Chores zertrümmerte. Er reparirte den Schaden auf eine eben so originelle als glänzende Weise: den Mittelraum mit Hinzunahme der Seitenschiffe erweiterte er zu einem Oktogon, von dessen mächtigen Eckpfeilern Pendentifs aufsteigen, an welchen die schlanken Dienste sich zu einem Fächergewölbe entfalten; letzteres trägt in der Mitte eine ebenfalls achteckige Laterne. Diese Konstruktion des Mittelraums, die nur noch in den Domen von Florenz und Siena eine entfernte Analogie hat und in keiner andern englischen Kirche nachgeahmt worden, mag durch die englischen oktogonen Kapitelhäuser veranlasst sein. Doch fehlt es allerdings in der kurz vorhergehenden Zeit nicht an Spuren von italienischen Einflüssen in England. Vergl. die Art.: Alexander le Imaginator und Petrus, Romanus civis. Diese Anordnung diente dazu, dem Thurme eine breitere und desshalb besser gesicherte Grundlage zu geben. Denn, dass es die Absicht war, über dem Oktogon einen hohen Thurm oder wenigstens ein steinernes Kuppelgewölbe aufzuführen, macht die Beschaffenheit der Pendentifs und der Laterne wahrscheinlich. Beide sind nur von Holz, während die mächtigen Pfeiler auf einen ganz andern Bau berechnet zu sein scheinen. Ueberdiess findet Fergusson die Aussenseite der Laterne so nachlässig, ja geradezu hässlich ausgeführt, dass sie schon desshalb für einen provisorischen Bau gehalten werden müsse. Eine neuerliche Restauration soll sie noch hässlicher gemacht haben. Aus der zögernden Ausführung eines solchen Nothbaues erklärt sich auch vielleicht die langsame Vollendung desselben, denn während die Aufrichtung des Mauerwerks nur sechs Jahr währte, nahm die Herstellung der allerdings gewaltigen und künstlichen Holzarbeit noch vierzehn in Anspruch. Die Wirkung dieses kühnen Baues im Innern wird als ausserordentlich günstig geschildert, und es war um so mehr gerechtfertigt, diesen Mittelraum so sehr auszuzeichnen, als damals und noch bis 1769 der Chor sich in demselben befand. Fergusson geht sogar so weit, zu behaupten, dieser Oktogon sei der einzige ächte gothische Dom, der existire. Nach der Vollendung desselben schritt man zur Herstellung der drei eingestürzten Joche des östlichen Theils der Kathedrale, wobei die noch stehenden sechs Joche des ältern Presbyteriums einigermassen leitend waren. Doch rechnete man die drei zu erneuernden Bögen nicht zum Presbyterium und entwickelte dieselben daher zu grösserer Pracht. Ob dieser Bau noch von Alanus herrührt, ist zweifelhaft. Jedenfalls ist er nicht mehr in dem würdevollen Stile des Oktogons gehalten, sondern mit einer Eleganz und üppigen Fülle des Schmuckes ausgeführt, die kaum noch dem Ernst eines kirchlichen Baues entspricht. So steht nun das Oktogon in der Mitte von sehr heterogenen Umgebungen; denn das westliche Schiff gehört noch der normännischen Zeit an, und die sechs Joche des ältern Presbyteriums waren in den Jahren 1235 bis 1252 in frühenglischem Stile angebaut. Die in den englischen Kathedralen gewöhnlich angebrachte Lady-Chapel endlich, deren Bau durch den Einsturz des Thurmes unterbrochen wurde, ist erst nach der Mitte des 14. Jahrh. weiter geführt und noch leichter und reicher gebaut, als die drei neuen Joche des Chors. Uebrigens schliesst dieselbe sich nicht, wie gewöhnlich, auf der Ostseite an, sondern bildet einen isolirten Bau, der dem nördlichen Querschiffe angefügt ist.

s. Schnaase, Gesch. der bild. Künste. VI. 191. — Fergusson, Hist. of Archit. II. 16. 18. 34. 47. 51.

Fr. W. Unger.

Alards. Nicolas Alards war Figurenmaler (pictor ymaginum) zu Löwen gegen Mitte des 14. Jahrh. † vor Juni 1363, dem Datum eines Aktes, darin seine Wittwe genannt ist.

s. Van Even, l'Ancienne école de peinture de Louvain. p. 440. — Messager des sciences historiques. Gand 1869. p. 327.

Alex. Pinchart.

Alato. Alato di Buonaccorso, Maler in Pisa, arbeitete 1302 in der Kapelle S. Niccolò im dortigen Dom.

s. Bonaini, Mem. di Traini. p. 93.

Fr. W. Unger.

Alaux. Jean Pierre Alaux, geb. zu Lautrec (Dep. Tarn) 1783, † zu Vanves im Febr. 1858, Schüler des älteren Lacour. Bekannter denn durch seine Theaterdekorationen (am Theater Feydeau, der grossen Oper und der Gaîté) ist er als Erfinder der Neorama's, einer neuen Anwendung der Architekturmalerei auf das Panorama, welche Rundgemälde vom Innern von Gebäuden, belebt mit Figuren und mit wechselnder Beleuchtung, darstellt. Seine 1828 aufgestellten Ansichten der inneren Peterskirche von Rom und der Westminsterabtei fanden einen Beifall, der bis zur Bewunderung ging. Bald freilich hatte sich der Reiz dieses neuen Schauspiels, das die Täuschung der Realität mit wenig Kunst suchte, abgestumpft, und Alaux kehrte zu seiner Staffelei zurück. Seine Bilder, Landschaften und Veduten, sind nicht von Bedeutung.

* *

Alaux. Jean Alaux, gen. le Romain, Historienmaler, geb. zu Bordeaux 15. Jan. 1786, † zu Paris 2. März 1864, Schüler von Vincent und Guérin und einer der talentvollsten Meister der älteren Schule. Er erhielt 1815 mit einer »Briseis, welche bei Achilles den Körper des Patroklus wiederfindet«, den grossen Preis, der ihm als Pensionnär der französ. Akademie zu Rom ein fünfjähriges Studium daselbst ermöglichte. Er blieb übrigens in Rom zu seiner weiteren Ausbildung noch über diese Zeit hinaus. Schon damals bekundete sich in einzelnen Bildern eine Anschauung, welche über die klassisch-akademische Weise der David'schen Schule hinausging (so in einer Römerin, welche sich wahrsagen lässt), wenn auch seine grösseren Arbeiten noch in den Grenzen derselben blieben. Zu den letzteren gehörten namentlich eine Kampfscene zwischen Centauren und Lapithen, u. Pandora, welche Merkur vom Himmel herabbringt (beide im Salon von 1824); das letztere Gemälde bildet gegenwärtig den Plafond eines Saales im Palast von St. Cloud. Er war dann mit unter den Malern, welche unter den restaurirten Bourbonen die Kirchen mit Dutzenden von Bildern (von ihm insbesondere in Notre Dame de Lorette eine Grablegung Christi), sowie die neuen Räume des Louvre mit allegorischen und historischen Darstellungen für die Plafonds zu schmücken hatten. Unter den letzteren stellt Alaux's Gemälde Poussin dar, wie er, von Rom auf Befehl Ludwigs XIII. zurückberufen, diesem von dem Kardinal Richelieu vorgestellt und zum ersten Maler des Königs ernannt wird; zu beiden Seiten des Bildes allegorische Figuren. Mit den hergebrachten Eigenschaften der David'schen Schule verbindet sich hier doch eine gewisse Lebendigkeit der Charakteristik. Man merkt einigen Einfluss der freieren Bewegung, welche mit der romantischen Schule in die französische Malerei kam, auch an dem lebhafteren Kolorit und der keckeren Behandlung.

Indessen die beste Zeit für Alaux sollte erst kommen. Mit der Revolution von 1830 und der Thronbesteigung Ludwig Philipp's trat in seiner Laufbahn ein glücklicher Wendepunkt ein. Der neue König errichtete das Museum von Versailles, um darin die »glorreiche« Geschichte der Nation in einem fortlaufenden Gemälde verherrlichen zu lassen. Bald gehörte Alaux zu den vorzugsweise Begünstigten, denen bedeutende Aufträge für jene Galerie zufielen. Er gehört so insbesondere zu den eigentlichen Malern des Julikönigthums. In der That entsprach die neue Aufgabe dieser Geschichtsmalerei seinem besonnenen und zwar nicht ungewöhnlichen, aber nach verschiedenen Seiten gleichmässig ausgebildeten Talente. Es lag in der Natur der Sache, dass man in Versailles, um die folgenschweren Momente der Geschichte hervorzuheben, vornehmlich zwei Gattungen von Ereignissen geschildert sehen wollte: Schlachten und parlamentarische Verhandlungen, die in der Entwickelung des Staatswesens eine Rolle spielen. In beiden Gattungen war Alaux thätig. Zu der ersteren hat er geliefert: Die Schlachten von Villaviciosa (1836), von Denain und Die Einnahme von Valenciennes (1837). Hängt ihm hier das gespreizte und pomphafte Wesen der älteren Schule noch an, so ist er dagegen weit glücklicher und eigenthümlicher in der Schilderung parlamentarischer Vorgänge. Offenbar sagte die gemässigte Bewegung solcher Scenen, die den Anschluss an die Realität erleichterte, seinen Fähigkeiten besser zu. Alaux hat mit derartigen Darstellungen einen ganzen Saal gefüllt: la salle des états généraux. Es sind: Die Versammlung der Notabeln zu Rouen unter Heinrich IV. im J. 1596 und zwei Sitzungen der Reichsstände zu Paris, unter Philipp von Valois 1328 und unter Ludwig XIII. 1614 (Bilder von bedeutendem Umfange mit lebensgrossen Figuren; ausgestellt im Salon von 1841). Was man von derartigen Gemälden, darin sich die Bedeutung des Gegenstandes eigentlich malerisch nicht versinnlichen lässt, erwarten kann, das ist von Alaux mit vielem Geschick geleistet. Die mannigfaltigen Charaktere sind gut und einfach ausgesprochen, die Anordnung des Ganzen deutlich, dabei die Erscheinungsweise der Zeit, Kostüm und Beiwerk, treu charakterisirt; insbesondere aber das Kolorit wirksam durch die ruhige Haltung, die passende Lichtvertheilung u. den über den ganzen Vorgang ausgebreiteten Ton (am besten die Notabelnversammlung). Dadurch ist

eine gewisse malerische Wirkung erreicht, und es war immerhin kein Kleines, eine solche in derartige Staatsaktionen zu bringen. Von ähnlichem Verdienst ist noch die Vorlesung des Testamentes Ludwigs XIV. vom J. 1850 (ebenfalls in Versailles); auch hier erhält die Scene durch die geschickte Anordnung und namentlich durch das treffliche Helldunkel ein weiteres Interesse. Die übrigen Werke des Malers stehen hinter diesen ziemlich zurück; bei seiner grossen Fruchtbarkeit — allein in Versailles finden sich 29 Gemälde, darunter einige Porträts, die meisten von grösserem Umfang (s. auch J. V. Adam) — sind sie zu flüchtig ausgeführt, um trotz aller Gewandtheit der Darstellung einen bleibenden Werth zu haben. So verhält es sich auch mit dem grossen Bilde, das Alaux in den fünfziger Jahren in der mittleren Kuppel des Thronsaales vom Luxembourg, dem gegenwärtigen Sitz des Senates, gemalt hat: eine vor lauter Beziehungen unentwirrbare Apotheose Napoleon's I. A. hat auch die Malereien in den Galerien Henri II. und François I. des Schlosses Fontainebleau restaurirt, s. Nicc. dell' Abbate.

A., der seinerzeit in grossem Ansehen stand, wenn er auch nicht zu den Meistern ersten Ranges zählte, war 1846—1853 Direktor der französischen Akademie in Rom und von 1851 an Mitglied des Instituts.

Von ihm radirt:

Charles II. de Cossé, duc de Brissac, maréchal de France 1594. † 1621. Nach dem Gemälde in der Galerie zu Versailles. Alaux inv. et sc. Fol.

Nach ihm gestochen:

Seine Gemälde im Museum zu Versailles, in dem Galeriewerk von Ch. Gavard, von Brunellière, Chollet und Perronard. Fol.

s. Kunstblatt, Stuttgart 1833. p. 224. 1837. p. 187. 1838. p. 115. 1841. p. 203. — J. Meyer, Gesch. d. mod. franz. Mal. pp. 146. 431 f. — Bellier de la Chavignerie, Dict.

J. Meyer.

Fanny Alaux, Malerin, die Gemahlin von Jean Alaux. In den Pariser Salons von 1839, 1840 und 1841 waren von ihr Bildnisse in Pastel ausgestellt. Im Museum von Versailles ist von ihr das Bildniss des Lanneau de Marey, des Gründers des Kollegium's Ste.-Barbe.

*

Alaux. Jean-Paul Alaux, gen. Gentil, Maler und Lithograph, geb. zu Bordeaux 4. Okt. 1788, † daselbst 24. Jan. 1858. Schüler des älteren Lacour und des H. Vernet; Direktor der Zeichenschule zu Bordeaux. Er malte zumeist Architekturbilder und Landschaften; doch ist in der Kirche St. Paul zu Bordeaux von ihm ein grosses Gemälde, welches die Verzückung des Heiligen darstellt, gem. gegen 1830. Von ihm auch eine Ansicht von Bordeaux im Museum daselbst.

Von ihm lithographirt:

1) Ansicht des Kolosseums von Rom. gr. qu. Fol.
2) Inneres der Karthause von Bordeaux in: Musée d'Aquitaine. III. 176.

s. Bellier de la Chavignerie, Dict.

*

Alaux. Aline Alaux, Aquarellmalerin, geb. zu Bordeaux. Sie hat in den Pariser Salons von 1833—1843 Stillleben, Thierstücke, Architekturbilder und Landschaften, alle in Wasserfarben, ausgestellt.

s. Bellier de la Chavignerie, Dict.

*

Álava. Juan de Álava aus Vitoria war zu Anfang des 16. Jahrh. Oberbaumeister an der Kathedrale von Plasencia, und hat namentlich 1498 den Plan zu der Hauptkapelle gemacht, die Diego de Siloe und Alonso de Covarrubias vollendeten. Auch in Sevilla wurde er mit Pedro Lopez und Henrique de Egas zu Rathe gezogen, als 1511 die Kuppel eingestürzt war, und nach ihrer Angabe führte Juan Gil de Hontañon die Reparatur aus. Als dann 1515 der König den Bau einer königlichen Kapelle befahl, liess das Kapitel von Álava und Egas Entwürfe zu derselben machen. Es wandte sich aber zugleich auch nach Rom, Florenz, Mailand und anderen Städten Italiens, sowie nach Flandern; u. darüber blieb die Sache liegen, bis 1541 Martin Gainza als Obermeister einen neuen Plan zeichnete. Wahrscheinlich genügten Álava und Egas dem veränderten Geschmack nicht mehr, da beide noch Zöglinge der gothischen Schule waren, obgleich sie schon zu der in Spanien sogenannten plateresken Manier der Renaissance hinneigten. Auch nach Salamanca wurde Juan de Álava 1512 zu einer Berathung der berühmtesten Architekten über den beabsichtigten Bau der Kathedrale berufen. Hier baute er später das Kloster und die Kirche S. Estéban, und dieser Bau beschäftigte ihn von 1524 bis an seinen Tod. Wahrscheinlich ist er auch derselbe Juan de Alba, Steinmetz, der dort 1516 den Bau des Chores (capilla mayor) für das Kloster S. Agustin übernahm.

s. Llaguno y Amirola, Notic. 1. 293. — Cean Bermudez, descr. de la catr. de Sev. pp. 22. 103. — Caveda, Bauk. in Spanien. pp. 158. 235.

Fr. W. Unger.

Alavoine. Jean Antoine Alavoine, Architekt, geb. zu Paris 1776, † daselbst 13. Nov. 1834, Schüler von Faivre und Thibaut, Baumeister der Pariser Gemeinde. Nach seiner Zeichnung wurde 1815 die Fontaine des Elephanten auf dem Bastillenplatze errichtet (nicht vollendet und später wieder abgebrochen), sowie das Postament zum Denkmal Ludwig's XIV. auf der Place des Victoires. Auch der erste Entwurf der Julisäule rührte von ihm her; doch wurde derselbe nach seinem Tode von dem Architekten Duc, dem die Ausführung übertragen war, verändert. Alavoine hatte derselben, in der klas-

sisch-imperialistischen Weise, darin er seine Schule gemacht hatte, einfach die Gestalt einer dorischen Säule auf weiss-marmornem Sockel geben wollen; Duc hielt dieselbe in einem reicheren, korinthischen Charakter (s. Duc). Unter Alavoine's Leitung begann auch die Restauration der Kathedralen von Séez (mit Herstellung der einen Thurmspitze) und Rouen. Er hinterliess viele Zeichnungen mit architektonischen Ansichten in Tusch und Aquarell.

s. Magasin pittoresque. I. 14. II. 160. — Journal des Artistes. XVI. (1834) p. 334 f. — Kunstblatt, Stuttgart. 1833. p. 384. 1840. p. 296.

*

Von ihm radirt:

1) Projet de fontaine pour la place de la Bastille, composé par J.-A. Alavoine sous la direction de Monsieur le baron Denon. — Le modèle de l'Elephant a été exécuté de la grandeur du monument par Monsieur Bridan, Statuaire, pendant les années 1813—1814. J.-A. Alavoine Scu. gr. qu. Fol.
2) Hütte im Park von Pont de Saint ausgeführt. Anonymes Bl.
   I. Bloss geätzt.
   II. Die Bäume mit der trockenen Nadel übergangen.

s. Le Blanc, Manuel.

W. Schmidt.

Alba. Juan de Alba ist wahrscheinlich Juan de Alava. s. Alava.

Alba. Ettore d'Alba, lombardischer Bildhauer vom Ende des 15. Jahrh. Er ist Einer von den vielen geschickten Meistern, welche an der reichen plastischen Ausstattung für die Fassade der Certosa bei Pavia mitgewirkt haben. Keine weiteren Nachrichten.

s. Cicognara, Storia della Scultura. II. 178.

*

Alba. Macrino d'Alba, aus Alladio stammend, aber in Alba geb. und Bürger daselbst, fast nur unter diesem Namen bekannt, ein trefflicher Maler der alten piemonteser Schule, der aber sicher seine künstlerische Ausbildung in Mailand erhalten. Geburts- u. Todesjahr sind unbekannt, ebenso die näheren Lebensumstände des Meisters; seine Blütezeit fällt um 1500. Er arbeitete in Alba, in Asti und in Turin, wo man überall noch Bilder von ihm findet. Doch sind eine Anbetung der Könige u. eine Kreuzabnahme im Museum von Turin, welche ihm zugeschrieben werden, sehr schwach und trocken, und da sie ohne Bezeichnung sind, ist jene Benennung wol unrichtig. Ungleich höher stehen seine bezeichneten Werke. Darunter zunächst in derselben Galerie zwei Flügelbilder mit lebensgrossen Figuren, das eine den h. Ludwig und den h. Paulus, das andere den h. Petrus und einen Kardinal-Bischof darstellend mit der Bezeichnung: MACRINVS DE ALLADIO C. ALBĒN. FACIEBAT 1506 (civis Albensis). Es sind tüchtige, fast derbe Gestalten mit Köpfen von seelenvollem und sprechendem Ausdruck, welcher sich bei den beiden letzteren Heiligen, die zu einander in Beziehung gesetzt sind, bis in's Dramatische steigert. Lebhafte und glänzende Färbung, meisterliche Behandlung der Nebendinge, ein gründliches Verständniss, feines Gefühl für Helldunkel u. ein solides Impasto erheben diese Bilder weit über das Gewöhnliche.

In überraschender Meisterschaft zeigt sich vollends M. in einem Altarbild, welches, vortrefflich erhalten, sich noch in einer Kapelle der Certosa bei Pavia findet. Es ist in sechs Abtheilungen in Oel auf Holz. Das Hauptbild stellt die Jungfrau dar, mit dem Christuskind auf einem reichgeschmückten Marmorthrone sitzend; das Kind, mit der Rechten segnend, legt seine Linke auf die Weltkugel; zwei reizende Engel mit musikalischen Instrumenten stehen am Fuss des Thrones; zu beiden Seiten die würdigen Gestalten der hl. Bischöfe Ugone und Antelmo. Eine Landschaft bildet den Hintergrund. In der Mitte der oberen Reihe: Christus aus dem Grab erstehend, während ein Wächter schläft; in der Grabeshöhle steht ein Engel. Zu beiden Seiten die vier Evangelisten, welche dem Ambrogio Borgognone zugeschrieben werden. Das Hauptbild ist bezeichnet:

MACRINV' D'ALBA
FACIEBAT. 1496

Das Ganze ist ein vortreffliches Werk, von schönen Formen, von kräftig strahlender Farbe und von tüchtigem Impasto. Der Ernst und die geistige Weihe verstehen sich von selbst bei einem Kunstgenossen des Ambrogio Borgognone. — Das Städel'sche Institut in Frankfurt a/M. hat eine Madonna mit dem Kinde, das auf ihrem Schoosse steht, dazu zwei Seitenbilder mit Joachim von einem Engel belehrt, und Joachim's Versöhnung mit Anna (aus S. Francesco zu Alba; bezeichnet: »Macrinus faciebat«). Das Bild zeigt die gleichen Eigenschaften wie die Turiner Gemälde.

O. Mündler.

Von Macrino d'Alba weiss die Kunstliteratur nur wenig zu berichten. Weder Vasari, noch Baldinucci sprechen von ihm, einige dürftige Nachrichten gibt nur Giuseppe Piacenza in den Zusätzen, welche er zu den Werken Baldinucci's gemacht hat. Darnach stand der Künstler in seinem Vaterlande schon früh in Ansehen; ein gleichzeitiger Poet, Paolo Cerrato, ebenfalls aus Alba gebürtig, rühmt in einem lateinischen Gedichte De Virginitate, das 1528 zu Paris gedruckt worden, insbesondere seine Darstellung der Engel; nachdem er diese in recht anmuthiger Weise geschildert, fügt er hinzu: so habe sie einst die »unvergängliche« Hand des Macrinus geschildert, »als er noch am Leben war«. Schon vor 1528 muss also der Meister gest. sein. Piacenza spricht dann noch von einigen Bildern in Alba und Umgegend, von denen er Kunde erhalten; von

einem Gemälde des Hochaltars in S. Maria di Lucedio, Diöcese Casale, vom J. 1499, den A. Paleologo, Marchese di Monferrato, zu den Füssen der Jungfrau darstellend, bez. mit: Annibal illustris Ferrati Montis, et ingens Commendatorius nobile fecit opus hoc fieri. Pictor Macrinus natus in Alba auxilium pinxit contribuente Deo. MCCCCXCIX. V. septembris; dann von zwei weiteren Bildern in S. Giovanni degli Agostiniani, wovon das eine das Jesuskind mit Jungfrau zwischen Heiligen (Macrinus faciebat 1508) vorstellt. Weiter erwähnt er das Bild in S. Francesco, welches nach Frankfurt gekommen. Endlich im Rathshause des Stadtpalastes von Alba: ein grosses Gemälde, Jungfrau mit Kind zwischen Heiligen, unter einem von zwei Engeln gehaltenen Baldachin (mit dem Namen des Malers bez.), mit 24 darüber befindlichen kleinen Bildchen; weiterhin eine Malerei in Oel, ebenfalls Madonna zwischen Heiligen, an der Mauer eines Hauses, im Besitz des Augustinerklosters und von demselben sehr werth gehalten und gepflegt. Diese verschiedenen Werke, welche alle des Meisters gute Eigenschaften zeigen, scheinen noch heute erhalten.

Jene Nachrichten hatte Piacenza von Giuseppe Vernazza, welcher auch in den Archiven von Alba gefunden hat, dass der eigentliche Name des Künstlers war: Giovanni Jacopo (oder Giangiacomo) d'Alladio (Fava Familienname?) und seine Todeszeit gegen 1528 annahm. Torre (Ritratto di Milano. Mil. 1714. p. 129), der ihn unter den Künstlern der Certosa zu Pavia anführt, nennt ihn fälschlich Marino dell' Alba.

s. G. Piacenza in Baldinucci, Opere. Milano 1808—1812. VII. 36—47. — Tiraboschi, Storia della Letteratura Italiana. Roma 1782—1785. VII. III. 443. — Lanzi, Storia pittorica. Ed. V. Fir. 1834. V. 302.

*

Albacini. Carlo Albacini, namhafter Bildhauer zu Rom in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. Er war viel beschäftigt mit der Herstellung antiker Bildwerke und galt eine Zeitlang für einen der geschicktesten Restauratoren. So hatte er unter Anderem in den achtziger Jahren die Farnesischen Statuen zu restauriren und erhielt dafür 1200 Scudi (s. Goethe, Ph. Hackert; Gesammtausgabe in 40 Bänden, XXX. 180). Er hatte dann 1780 im Auftrage der Kaiserin Katharina II. von Russland das Grabdenkmal des Rafael Mengs für die Peterskirche zu Rom, sowie dasjenige des Gio. Batt. Piranesi für die Prioratskirche in St. Petersburg auszuführen.

A. war der Testamentsvollstrecker der Ang. Kauffmann und veranstaltete mit Camuccini, Canova und anderen Professoren der Akademie von S. Luca ihre Leichenfeier in der Weise der Renaissance.

Mit diesem Meister ist nicht zu verwechseln der jüngere:

Carlo Albacini, ebenfalls Bildhauer zu Rom, geb. 1777, † 1858 daselbst. Von diesem ist besonders bekannt, dass er in seinem langen Leben ein grosses Vermögen angesammelt, welches er bei seinem Tode jungen Künstlern als Preise, Pensionen u. dergl. hinterliess. Von diesem Albacini ist wahrscheinlich die Statue eines sterbenden Achilles im Besitze des Herzogs von Devonshire, auf dessen Sitz Chatsworth in England. An der sonst geschickten Arbeit wird die Heftigkeit des Ausdrucks und der Bewegung, welche dem Charakter des Achilles nicht entspreche, getadelt.

s. Kunstblatt, Stuttgart 1825. p. 156. — Waagen, Treasures of Art in Great Britain. III. 367.

*

Albaghini. Carlo Albaghini, italienischer Bildhauer, verfertigte in St. Petersburg zur Zeit Peters des Grossen eine Büste des Zaren (jetzt im Generalstabe) und eine Marmorgruppe auf den Frieden Russlands mit Schweden. Letzteres Werk führte er im J. 1724 im Auftrage des Kaisers aus.

s. Энцикл. Слов. (Encyklop. Wörterb.) III. 418.

Ed. Dobbert.

Albane. Albane, Zeichner und Radirer, arbeitete zu Lille am Ende des 18. Jahrh. Man kennt von ihm blos folgende 2 Bll., welche Duplessis (Hist. de la Gravure en France 1861. p. 382) mit Anerkennung erwähnt:

1) Fédération des départements du Pas-de-Calais du Nord et de la Somme, qui a eu lieu à Lille, le 6 juin 1790 entre les Gardes nationales et la troupe de ligne.
2) Banquet civique donné à Lille, les 27 et 28 Juin 1790, par les Gardes nationales de Lille aux troupes de la garnison. Gegenstück.

s. Le Blanc, Manuel.

W. Schmidt.

Albanese. Giovanni Battista Albanese, Architekt und Bildhauer, arbeitete in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. in seiner Vaterstadt Vicenza und in Venedig. Er war unter den Ersten, welche vom Stile Palladio's ganz abgingen, zur Zeit, da derselbe durch Scamozzi wol schon verändert, aber noch nicht entartet war; er vor Allen verfiel unter seinen Zeitgenossen in die wildeste u. schwerfälligste Barock-Architektur: ein Beispiel davon ist das Pfandhaus (Monte di Pietà) in Vicenza. Er überhäufte seine Gebäude mit Skulpturen, die er selbst ausführte; bei der Massenhaftigkeit, womit er sie anbrachte, kam es ihm auf Tüchtigkeit der Arbeit gar nicht an, und so ist denn auch wenig von Werth darunter.

Aehnliche plastische Arbeiten fertigte er in Venedig; namentlich 7 Marmorstatuen an der Fassade der Benediktinerkirche S. Giorgio maggiore auf der Insel S. Giorgio.

Sein Bruder Girolamo, der um 1660 st., war nach Zani ein tüchtiger Goldschmied und überhaupt vielseitiger Künstler; er hinterliess zwei Söhne, die Bildhauerei trieben. Keine weiteren Nachrichten.

s. Carlo Molini, Lacrime di Parnasso in morte di G. Albanese, insigne statuario. Vicenza 1633. 8. — Zani, Enciclopedia. — Ricci, Storia dell' Archit. in It. III. 680.

*

Albanese. Modesto Albanese, Benediktiner von Padua. † 1700. Er war Bibliothekar des dortigen Benediktinerklosters S. Giustina und hinterliess eine Beschreibung der Kirche desselben (Descrizione della Chiesa S. Giustina, in 12°), welche erst 1752 im Druck erschien. Von ihm rührte auch die Zeichnung dieser Kirche sammt dem Kloster her, welche 1690 von dem Grafen Franc. Malpiero Sassonia von Padua gest. wurde. Ein sehr seltenes Bl., das 1694 aufs Neue von Franc. Bertin gest. wurde.

s. Brandolese, Pitture, Sculture, Architetture ecc. di Padova, p. 93. Note a. — Moschini, Guida per la città di Padova. p. 121. — Pietrucci, Biografia degli Artisti Padovani.

W. Schmidt.

Albanesi. Angelo Albanesi, unrichtig auch Albanasi und Albanetti genannt, italienischer Kupferstecher in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh., von dem einige gewandte Radirungen alter Gebäude von Rom existiren. Desgleichen gibt es verschiedene kleine Bll. in Punktirmanier, welche Albanesi in England verfertigt zu haben scheint.

1) Ansicht des Konstantinbogens und des Kolosseums. Eines der oben erwähnten Bll. Jo. Bo. Fecit. Angelo Albanesi Sculp. Oval. kl. qu. Fol.
2) Sta. Maria Magdalena. Nach Guido Reni's Gemälde im Palazzo Colonna-Pamfili in Rom. A. Albanesi fe. 1779. Oval. Fol. Punktirt.
3) Verschiedene Bll., mit tanzenden oder opfernden Nymphen etc., kleine Rundbildchen, mit dunkeln Hintergründen. Ang. Kauffmann del. A. Albanesi sculp. Unten englische Verse etc. Published in London 1784. 8. Punktirt.
4) Schlafende Venus, daneben Amor. Nach Sicurtà.
5) Das Bildniss des Schiffskapitäns Edw. Garner. Nach Sharples. 1780. kl. Oval. Punktirt.
6) Joseph Pinetti. 8.
7) Giovanna Bacelli, Operntänzerin. Ganze Figur. J. Roberts del. A. Albanesi sc. 8. Punktirt.
8) Andriana Ferrarese, Sängerin am Kingstheater. Ohne Namen. 4.

s. Strutt, Biogr. Dict. — Ottley, Notices.

W. Schmidt.

Albani. Francesco Albani, einer der namhaftesten Maler aus der Schule der Caracci, geb. zu Bologna den 17. März 1578, † daselbst den 4. Okt. 1660.

I. Jugend. Wettstreit mit Guido Reni. Albani in Rom.

Der Vater, Agostino A., ein reicher Seidenhändler (seine Mutter war eine Elisabetta Torri), bestimmte den Sohn erst zum Juristen, und da er dazu nicht taugen wollte, zum Kaufmann. Allein der junge Albani zeigte für ganz andere Dinge, für Poesie und Malerei, Sinn und Lust. Talent zum Zeichnen hatte er schon frühe bewährt; doch sein wohlhabendes Kind wollte der Vater nicht Künstler werden sehen. Da st. derselbe, als Francesco kaum zwölf Jahre alt war, und nun hinderte diesen nichts mehr, seiner Neigung nachzugehen. Er kam zunächst als Schüler zu dem Flamänder Dionys Calvart, der damals in Bologna für den angesehensten Maler galt. Bei diesem Meister war schon seit zwei Jahren ein Altersgenosse, Guido Reni, dessen guter Kamerad A. bereits auf der Schule gewesen und der auf seinen Eintritt bei Calvart wol nicht ohne Einfluss geblieben. Beim gemeinsamen Studium knüpfte sich bald zwischen den jungen Malern eine enge Freundschaft, die für A. um so fruchtbarer war, als der schon vorgerücktere Guido ihm mit Rath u. That beistehen konnte. Als daher Guido, von dem mürrischen Wesen des Calvart abgestossen, dessen Werkstatt verliess u. in die damals aufblühende Schule des Lodovico Caracci überging, so trat in diese auch A. nach einiger Zeit um so lieber ein, als er unter Calvart nicht mehr weiter kam.

Dort entspann sich zwischen Beiden der lebhafteste Wetteifer, der bald genug die ersten Spuren der Eifersucht zeigte, indessen vorerst die alte Freundschaft nicht störte. Da dem Guido, als dem begabtesten der Caracci-Schüler, der Auftrag wurde, an dem Stadtpalaste das Andenken des Papstes Klemens VIII. zu verherrlichen, ruhte Francesco nicht, bis er dieser Malerei ein Werk von eigener Hand gegenüber stellen konnte: er verschaffte sich vom Hutmacher Rognoni, dessen Laden sich jenem Palaste fast gegenüber befand, die Bestellung zu einem Bilde über demselben. Es war eine Himmelfahrt Mariä, die damals vielen Beifall fand. Und so auch ferner noch; als Guido in dem Palaste der Grafen Zani Fresken gemalt hatte, liess sich A. von der Familie Favi den Auftrag geben, neben einem Gemach, das Lodovico Caracci ausgestattet hatte, ein anderes mit den Thaten des Aeneas zu schmücken. Die besten Arbeiten, welche A. in diesem Wettstreit mit Guido zu Stande brachte, waren ein Noli me tangere in der Kirche S. Michele in Bosco und eine Geburt der Jungfrau in S. Maria del Piombo; in der letzteren soll er sogar, wie nicht Wenige meinten, den Freund übertroffen haben. So entschieden waren überhaupt damals seine Fortschritte, dass ihn die Caracci an der Ausführung grösserer Aufträge theilnehmen liessen; dies z. B. bei einer Folge von Bildern Christi, der Maria, Johannes des Täufers und der zwölf Apostel, die sich jetzt im Museum zu Berlin befindet. Uebrigens bestand damals noch zwischen Guido und Francesco ein Verhältniss gegenseitiger Achtung. Als im J. 1612 Annibale Caracci nach Rom ging, um den Palast des Kardinals Farnese auszumalen und A. ihm zu folgen gedachte, theilte er dem alten Freunde diesen Entschluss mit und forderte ihn auf mitzukommen, worauf denn auch Letzterer einging. Hier aber war es, wo die bisher verdeckte Eifersucht

zum Ausbruch kam, rasch zur Entzweiung und zur offenen Feindschaft führte. Denn bald kam hier Reni, obgleich es auch unserem Meister nicht an Beifall und Verdienst fehlte, zu grösserem Ruf. A. sah sich sogar gezwungen, zum Theil als Gehülfe seines alten Freundes zu arbeiten, und das führte um so eher zum Bruch, als Guido nicht versäumte, ihn seine Ueberlegenheit fühlen zu lassen. Bald war ihre Nebenbuhlerschaft so offenkundig geworden, dass sich in Bologna Künstler und Kunstfreunde in »Albanesi« und »Guidisti« theilten.

In Rom fand A. mancherlei Arbeit und vermehrte so sein Vermögen nicht unansehnlich. Unter Anderem malte er, gemeinschaftlich mit Annibale Caracci, die Fresken in der Kapelle S. Diego in der Kirche S. Giacomo degli Spagnuoli. A. selbst berichtete in seinen handschriftlichen Anmerkungen zum Microcosmo della Pittura des Scanelli (nach Malvasia), dass er dieses Werk mit Annibale und nach dessen Zeichnungen vollendet habe, ohne die Beihülfe von Innocenzo Tacconi und Domenichino, deren Scanelli irrthümlich gedenke. In den ersten Jahren seines römischen Aufenthaltes verheirathete sich A. mit einer jungen Römerin, Anna Rusconi, die ihm nahezu 40000 Lire (8000 Scudi) zubrachte, eine für jene Zeit beträchtliche Mitgift. Sie st. schon bald darauf im ersten Wochenbette, nachdem sie am 11. Juni 1614 eine Tochter, Elisabetta (später Priorin des Klosters della Concezione in Bologna), geboren hatte. A. gedachte nun in Rom unabhängig als Junggeselle weiter zu leben. Allein sein älterer Bruder Domenico, der »Prokurator«, der die Güter der Familie verwaltete, drängte ihn, nach Bologna zurückzukehren und eine zweite Frau zu nehmen; weder er, noch der jüngere Bruder Gio. Agostino, der Notar, wollten heirathen u. so sollte denn Francesco »das Haus aufrecht erhalten« u. für Erben des Vermögens sorgen (Brief des Domenico an Francesco bei Malvasia). Francesco liess sich bereden und kehrte 1616 nach Bologna zurück.

II. Sein Leben in Bologna. Charakter seiner Kunst.

Dort vermählte er sich bald darauf mit Doralice Fioravanti, einer schönen Frau aus gutem Bologneser Hause, die zwar nicht so reich war, wie seine erste Gattin, aber doch 10000 Lire und sonst noch Habe im Werthe von 2000 Scudi in die Ehe brachte. Diese scheint im Ganzen, trotz des reizbaren Charakters Albani's, eine glückliche gewesen zu sein. Aus ihr gingen (nach Malvasia) zehn Kinder hervor, zwei Söhne und acht Töchter, alle bemerkenswerth durch ihre Schönheit. Nach Passeri wären es deren zwölf gewesen; doch sind in einer Urkunde vom J. 1834 (s. Gualandi), darin A. der vielen Kinder wegen um Nachlass der Steuern bittet, deren elf angeführt, worunter wol die Tochter aus erster Ehe mitgerechnet ist. Mit dieser Familie und in den besten Verhältnissen führte Albani zumeist auf einer seiner beiden Villen in der Nähe von Bologna, bald in der Querzuola, bald auf derjenigen in der Gemeinde Meldola, zuweilen auch in Bologna selbst, im »Garten der Poeten« bei emsiger Thätigkeit ein gemächliches Leben. Diesem fehlte es weder an den gewöhnlichen Genüssen des Tages, wennschon A. darin mässig war, noch an den feineren Freuden des Geistes. Sein Schüler und Freund Bonini aus Venedig versah von dort aus seinen Tisch mit guten Fischen und Austern. Auch seinen trefflichen Wein mochte A. nicht missen, so dass er, da er im Alter einmal nach Venedig reisen wollte, denselben sich nachschicken zu lassen dachte. An dem Allem nahmen oft gleichgestimmte Freunde Theil, wie denn der Maler eine lebhafte und wechselnde Unterhaltung liebte. Dazu kam die fortgesetzte Beschäftigung mit einigen Poeten, die seine Lieblinge waren, insbesondere mit Ovid u. Virgil, die er am liebsten in der Ursprache gelesen hätte, von den Neueren mit Ariost und Tasso. Nur selten unterbrach er den ruhigen Lauf dieses eingeschränkten aber reichlich ausgefüllten Daseins. Einmal im J. 1625, als er nach Rom ging, wahrscheinlich um die Villa des Marchese Giustiniani zu Bassano bei Rom auszumalen (mit der Geschichte Neptun's und der Galatea u. dem Fall Phaeton's), und die Fresken im Palast Verospi (jetzt Torlonia) auszuführen, welche noch erhalten sind, insbesondere Apollo mit den vier Jahres- und Tageszeiten (s. unten). Dann im J. 1630, als er wieder nach Rom ging, um die Tribüne in der Kirche S. Maria della Pace zu malen, und im J. 1633, da er in Florenz für den Kardinal Gio. Carlo de' Medici in seinem Palast Mezzo Monte verschiedene Werke ausführte.

Diesem Leben entsprach die Kunst des Meisters. In den Scenen, welche er mit Vorliebe darstellt, so wenig wie in seinen Formen und im Ausdruck seiner Empfindungen, ist etwas Grosses und Gewaltiges. Insofern kommt er weder dem Domenichino, noch dem Guido Reni gleich. A. ist vor Allem eine liebenswürdige Natur u. von der leichteren Art; er ist der Meister spielender Anmuth und reizender Gestalten, die zwischen Ideal und Sinnlichkeit eine unbestimmte Mitte halten. Er findet dieselben insbesondere in der antiken Mythologie, im Kreise der Venus mit dem Chor ihrer Amoretten, der Diana und ihrer Gefährtinnen, der Galatea u. der Europa; diese, fast immer kleine Figuren und in der nackten Schönheit jugendlicher Körper, lässt er in heiteren und sonnigen Landschaften von idealem Zuschnitt ihr frohes Spiel treiben. Die Natur, die er zu solchen Darstellungen brauchte, fand er bei sich in der nächsten Nähe. Die Umgebung seiner Villa mit ihren dunkeln Bäumen u. der reinen Luft gab ihm die Landschaft; seine schöne Frau das Vorbild für seine Venus, Galateen, Najaden und Dryaden, und die Reihe seiner Kinder jenen Liebesgötter- und Engelkranz,

den er, wie man ihm oft vorgeworfen, in seinen Bildern reichlicher anbrachte, als es der Gegenstand erforderte. Uebrigens waren seine Kinder Modelle, wie sie sich der Künstler nicht besser wünschen konnte; sie waren sogar, wie Malvasia erzählt, von der Mutter zu graziösen und schwierigen Stellungen trefflich angeleitet worden. Daher haben auch Algardi und Fiammingo sie zu ihren Genien benutzt. Eben diese Schönheit der Familie, die er so bequem zur Hand hatte, mag mit Grund gewesen sein, dass er sich fast ganz zur Mythe wandte.

Doch ist er auch in der Kirchenmalerei nicht unfruchtbar gewesen; er hat allein an fünf und vierzig grosse Altarbilder gemalt. Was ihm aber auch auf diesem Gebiete am besten gelang, das sind jene Scenen, darin ein stilles Glück, der Friede eines mässig bewegten Lebens vorwalten, wie die hl. Familie, die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten, oder die Verkündigung Mariä. Mit dramatischen Motiven, mit Vorgängen von heftiger Erregung kam er weit weniger zurecht; das zeigt z. B. sein Joseph und die Potiphar in der Sammlung des Lord Yarborough auf dessen Landsitz Brocklesby (das Gemälde ist offenbar das Vorbild für das bekannte Werk von Carlo Cignani in der Dresdner Galerie gewesen). Andrerseits war der Künstler der Genremalerei, welche sich mit dem wirklichen Leben abgibt, gänzlich abgeneigt; die Vertreter des derben Realismus, wie die Brueghel u. Pieter van Laer waren ihm geradezu zuwider, und Caravaggio nannte er nicht anders als »la rovina dell' arte«. Bilder von ihm, die einen sittenbildlichen Zug haben, zeigen doch einen vorwiegend idyllischen Charakter; so zwei Gemälde in der Sammlung des Hrn. Morrison in London, welche jedesmal eine Frau mit verschieden beschäftigten schönen Kindern in heiterer Landschaft darstellen.

Am meisten Erfolg hatte natürlich A. mit jenen mythischen Scenen. Man hat ihn den Anakreon der Malerei genannt und eine Zeitlang seine derartigen Werke hoch im Werth gehalten. Besonderen Beifall fand sein Bildercyclus der vier Elemente, den er für verschiedene grosse Herren wiederholen musste (s. unten); u. Scanelli rühmt seine geistvollen und mannigfaltigen Erfindungen, darin er unter den »Heutigen« unvergleichlich sei. Aehnlich äussert sich Passeri. So günstig urtheilt man freilich jetzt nicht mehr. Ein lebhaftes Gefühl für gefällige Formen, für anmuthige Bewegungen ist dem Meister nicht abzusprechen; im Ganzen ist seine Zeichnung gut, wenn auch von Schwächen nicht frei; sein Kolorit ist warm, klar und blühend, das Nackte, dessen Ton an Tizian erinnert, von der dunkeln, immer poetisch erfundenen Landschaft wirksam abgehoben. Dabei weiss er im Ausdruck des sinnlichen Reizes Mass zu halten; hier ist noch wenig von der lüsternen und bewussten Erregtheit des Rokoko. Allein so zierlich diese Aphroditen und Amoretten sind, von einer gewissen akademischen Schwerfälligkeit sind sie doch nicht freizusprechen. Es fehlt ihnen der ursprüngliche, frisch empfundene Reiz, der volle Zug eigenthümlicher Natur; ihre Sinnlichkeit ist matt und süsslich. Man merkt auch hier die mühsame Neubelebung der Kunst, die der Schule der Caracci eigen ist und der bei allem Talent u. Können eine gewisse Trockenheit anhängt.

Dabei bewegt sich A.'s Erfindung im engsten Kreise. Er hat nur eine kleine Anzahl von Figuren, mit denen er seine Bilder in Scene setzt, und eine Reihe von Darstellungen, welche besonders ansprachen, wiederholte er oft mit geringen Veränderungen. Man sieht, dass er die Glieder seiner Familie unermüdlich als Modelle gebraucht hat; alle seine Nymphen und Liebesgötter gehören demselben Geschlechte an. Die Zeitgenossen rühmten an ihm den Reichthum der »concetti«, d. h. der Motive. Allein es waren immer nur zahme Variationen weniger Thema's, und die Nebenbuhler wenigstens versäumten nicht, ihm die Einförmigkeit seiner Typen (auch die Schwäche der Modellirung) vorzuwerfen. In der That geht durch die ungemein grosse Zahl seiner in ganz Europa zerstreuten Werke eine gewisse Einförmigkeit. Das einzelne Bild für sich betrachtet wird immer, ohne auf tieferen Reiz Anspruch zu machen, eine anmuthige Wirkung haben; aber öfter gesehen, wird der Meister gleichgültig und ermüdend. Seine lebensgrossen Gemälde sind im Ganzen die schwächeren (nicht bloss für Kirchen, auch für Paläste hat er ihrer eine gute Anzahl geliefert); für diesen Massstab waren die Charaktere seiner Köpfe nicht bedeutend, die Zeichnung nicht gründlich genug. Das beweisen nicht nur seine Altarbilder, sondern auch sein mythologischer Freskencyclus im Palast Verospi (jetzt Torlonia; s. oben).

Von Aufträgen war unser Künstler fast überhäuft. Gualandi hat einige Briefe veröffentlicht, Verhandlungen mit einem Besteller, die auch ein Interesse der Preise halber haben, welche für A.'s Bilder bezahlt wurden. In einem derselben, von dem damals bekannten Schriftsteller Berlingiero Gessi, der für den befreundeten Maler die Feder führte, heisst es, dass derselbe die Bestellung nicht gleich ausführen könne, weil er für Frankreich, Spanien und Italien eben viel zu thun habe; und weiterhin, dass seine Werke von aller Welt hoch geschätzt wären und daher der verlangte Preis (100 Scudi, etwa 6—700 Franken) wol nicht zu hoch sei. Das betr. Bild, die Vertreibung Adam's und Eva's aus dem Paradiese, 1649 fertig geworden, wurde dann, ausser der Vergütung von Nebenausgaben, mit 70 Scudi bezahlt (1828 in den Besitz des Hrn. Park nach England gekommen). Dagegen war ein Altarbild, Martyrthum des hl. Andreas, für die Kapelle Gozzadini in der Kirche S. Maria de' Servi zu Bologna, mit 1000 Lire bezahlt worden (1641; noch erhalten, aber verdorben). Für die dama-

ligen Verhältnisse ein nicht allzu mässiger, aber auch nicht hoher Preis; A. konnte damit zufrieden sein, da er rasch und viel malte. Auch liess er sich oft von den Schülern an seinen Bildern helfen; G. M. Galli (Bibiena) malte ihm das Wasser, Pianoro die Architektur, Filippo Menzani und Fil. Veralli die landschaftlichen Vordergründe.

III. Letzte Schicksale. Seine Werke.

Eine lange Reihe von Jahren hindurch wirkte Alles zusammen, dem Meister ein glückliches Leben zu bereiten. Er aber verbitterte sich durch seine unzufriedene Gemüthsart selbst die Tage. An guten Eigenschaften fehlte es ihm nicht, und seine Biographen schildern ihn als offen, ehrlich und liebevoll. Allein in seinem Wesen lag ein launischer und mürrischer Zug, der immer und überall Ursache zur Klage fand und selbst an der trefflichen Frau, den gut gerathenen Kindern zu mäkeln hatte. Daran war namentlich Schuld seine übergrosse Empfindlichkeit und Ruhmbegierde, welche anderen angesehenen Künstlern gegenüber in den heftigsten Groll der Eifersucht umschlug. Die Feindschaft gegen Guido Reni ging bis zum Hasse, weil er es ihm in grossen Kompositionen nicht gleich thun konnte; und seine eigene Heimat nannte er »Viehstadt«, weil sie dem Gegner besondere Ehre erwies. Auch gegen die jüngeren Künstler war er aufgebracht. Ueberdies setzte ihm ein langwieriger Prozess zu, den er in Rom wegen des Vermögens seiner ersten Frau, das deren Mutter nicht herausgeben wollte, zu führen hatte. Auch das Verhältniss zu seinem Bruder Domenico war getrübt, der ihm immer Allerlei vorzuwerfen wusste.

Da traf ihn in seinem späten Alter ein wirkliches Unglück. Jm J. 1653 st. Domenico. Und nun stellte sich heraus, dass derselbe übel gewirthschaftet, und darunter Francesco um so empfindlicher zu leiden hatte, als er nicht bloss eigenes Vermögen dabei verlor, sondern auch noch eine für den Bruder geleistete Bürgschaft zu zahlen war. Eine Schuldenmasse bis zu 70000 Lire war zu übernehmen. Diese zu tilgen, reichte weder seine Baarschaft, noch der Erlös aus angestrengter Arbeit aus; das schöne Meldola, sein langjähriger Wohnsitz, musste verkauft werden. Seit der Zeit flossen ihm auch die Bestellungen nicht so reichlich mehr zu, als früher. Sein Ruhm war doch schon im Abnehmen; und da er nun Aufträge suchte, zudem rascher arbeitete, um mehr zu verdienen, wurden auch seine Leistungen schwächer. Schliesslich malte er fast zu jedem Preis. Neuer Grund zu Unzufriedenheit und Klagen; wobei er sich freilich hütete, den geringeren Beifall der eigenen Arbeit zuzuschreiben, sondern ihn dem verdorbenen Geschmack des Tages Schuld gab. Dennoch trug er im Ganzen sein Missgeschick mit Ergebung; auch scheint der Verlust seine Mittel nicht ganz erschöpft und ihm eine gewisse Bequemlichkeit des Lebens noch gestattet zu haben. So liessen sich die letzten Jahre doch noch erträglich an, und glücklich, wie er trotz Allem gelebt, st. er inmitten seiner Familie.

Von seinen Kirchenbildern sind insbesondere folgende in Bologna charakteristisch. Die Taufe Christi (gemalt für die Kirche San Giorgio in Poggiale) in der Pinakothek, mit vielen Engeln, welche bei dem Vorgang die Rolle von Dienern versehen; in der Kirche der Madonna della Galliera die Verkündigung, darin der Engel, eine schöne Gestalt, der Maria lebhaft zufliegt; dann ein für die spielende, sentimental religiöse Auffassung jener Zeit sehr bezeichnendes Bild: das Christuskind, welches knieend Gott-Vater um die Gewährung der Passion bittet, die ihrerseits durch mehrere in der Luft schwebende Engel mit Passionswerkzeugen vergegenwärtigt wird. Auch ein Jugendbild des Albani bewahrt die Pinakothek: Jungfrau mit dem Kinde und zwei weibl. Heiligen; dasselbe ist aus dem J. 1599 und gehörte früher der Kirche SS. Fabiano e Sebastiano. Dagegen ist daselbst aus seiner späteren Zeit eine Jungfrau mit dem Kinde und Engeln auf Wolken, unterhalb die hh. Johannes der Täufer, Franziskus d'Assisi und der Evangelist Matthäus (früher in der Kapuzinerkirche S. Giovanni in Persiceto). Weiterhin finden sich noch in Bologna: S. Guglielmo in der Kirche Gesù e Maria; S. Andrea u. ein »Noli me tangere« in S. Maria de' Servi (s. oben). Dann in Rom in der Kirche S. Sebastiano ein h. Sebastian und eine Mariä Himmelfahrt, die zu den besten Altarwerken A.'s gerechnet werden. Ferner ist noch eine Vertreibung aus dem Paradiese bei Lord Wensleydale in London hervorzuheben; nach urkundlicher Nachricht hat sie der Künstler mit 71 Jahren gemalt und darin gezeigt, dass er auch in diesem Alter recht Tüchtiges zu leisten vermochte. Besonders ist die Eva von gefälligen Zügen und sorgfältig modellirt. Unter den sehr zahlreichen kleinen Bildern religiösen Inhalts sind besonders folgende zu nennen. Eine hl. Familie mit Johannes, Joseph, Elisabeth und blumenstreuenden Engeln im Louvre (das allein von A. 22 Gemälde besitzt): in der Empfindung wie in den Charakteren ist hier noch der Einfluss des Lodovico Caracci zu erkennen; ebenda eine Ruhe auf der Flucht, worauf Engel Blumen u. Früchte darbieten; derselbe Gegenstand, gleichfalls noch unter dem Einfluss jenes Meisters behandelt, in der Dresdner Galerie. In der Galerie Pitti zu Florenz: eine h. Familie mit zwei Engeln, einfach und liebenswürdig; dagegen ein sehr manierirter Christus, welcher der Jungfrau erscheint, in reicher Engelumgebung von ganz mythologischem Charakter; in den Uffizien eine Flucht nach Aegypten, darin das Christuskind von Engeln bedient wird. Ueberall ist hier der christliche Stoff auf das Zierlichste und in

ganz weltlicher Weise behandelt. In der Eremitage zu St. Petersburg: die Verkündigung Mariä zweimal und eine Taufe Christi.

Aus der Unzahl kleiner Gemälde aus dem Kreise der Mythologie, womit alle grösseren Galerien Europa's versehen sind, lässt sich hier nur eine kleine Reihe der gelungensten anführen. Die erste Stelle nehmen hier ohne Zweifel die jetzt in der Turiner Galerie befindlichen Gemälde der vier Elemente ein, welche A. in ziemlich grossem Rundformat für den Kardinal von Savoyen ausgeführt hat. Es sind dieselben eine freie Wiederholung der vier Rundbilder mit den gleichen Gegenständen, welche A. für den Prinzen Borghese zu Rom gemalt hatte. Mit diesen Darstellungen hatte A. so grossen Erfolg, dass er auch für Ferdinando Gonzaga, Herzog von Mantua, und einen französischen Grafen von Caruga ähnliche Reihenfolgen ausführen musste. Die Turiner Bilder stellen vor: Die Erde: Cybele, Ceres, Bacchus und Flora, von vielen Liebesgöttern umgeben, unter Blumen u. Früchten; eine reiche Komposition voll ansprechender Motive. Das Wasser: Auf der spiegelglatten Fläche des Meeres und in leuchtendem Aether zieht Galatea inmitten von Tritonen, Nereiden und Genien im Triumphe einher; der Fluss der Gruppirung, die feine Durchbildung und die wunderbare Klarheit des Kolorits machen dieses trefflich erhaltene Bild zu dem Meisterwerk des Albani. Das Feuer: In der Luft oben erscheint Venus, umgeben von glühenden Liebespfeilen, mit Amoretten, welche deren andere in einer Schmiede zubereiten; ebenfalls sehr ansprechend, doch schwerer im Ton. Die Luft: Juno besucht den Aeolus; in einer Höhle die Winde als Kindergenien, durch solche wird auch der Donner auf einer Trommel hervorgebracht, während ein Gewitterregen aus schwerer Wolke strömt; auch dieses von feiner Ausführung. In Turin befindet sich auch die durch Grösse, Wärme des Tons und Durchbildung hervorragendste von den Darstellungen der Salmakis und des Hermaphrodit, ein Motiv, das durch seinen vorwiegend weiblichen und zierlichen Charakter dem Albani besonders zusagte. Ebenda noch ein kleineres ebenfalls treffliches Exemplar, Seitenstück zu dem vielleicht noch schöneren Bilde von Echo und Narciss. Andere gute Darstellungen jenes Gegenstandes im Louvre, in den Sammlungen des Grossherzogs von Oldenburg, des Lords Ellesmere. Ausserdem sind die vier grossen Bilder im Louvre hervorzuheben. Namentlich Venus, welche sich in schöner Landschaft am Ufer des Meeres von Liebesgöttern schmücken lässt, und Adonis, von Amor zur schlafenden Venus geführt, mit vielen Luft, Erde und Wasser belebenden Genien; dagegen haben die schlafenden Liebesgötter, von den Nymphen der Diana entwaffnet, von sehr hübscher Erfindung, sowie die Liebesgötter, welche ihre Waffen schmieden und versuchen, während Venus und Mars ausruhen, durch Nachdunkeln sehr verloren. Auch die Entführung der Europa ist ein von A. öfters behandeltes Motiv; Exemplare in den Uffizien zu Florenz und in der Eremitage zu St. Petersburg. Dann in der Brera zu Mailand einige recht ansprechende Bilder: Genientanz, Raub der Proserpina (früher in der Galleria Sampieri zu Bologna); in Madrid das Urtheil des Paris und Venus mit Nymphen; in der Galerie zu Modena Aurora und Cephalus. Auch die Genueser Paläste haben hübsche Bilder dieser Art, insbesondere die Palazzi Durazzo, Brignole und Pallavicini. Neun Bilder, welche sich in der Galerie d'Orléans befanden, sind 1800 grösstentheils nach England gekommen. In Deutschland, das auch in seinen kleineren Galerien mythologische Bilder von A. aufweist, ist wol der Tanz von Liebesgöttern um die Statue des Amor in der Dresdener Galerie durch die Anmuth der Komposition, die hübschen Köpfe und den warmen Ton das anziehendste Bild des Meisters. Sein Bildniss, von ihm selbst gemalt, das ihn als wohlgebildeten Mann zeigt, befindet sich in den Uffizien von Florenz.

Auch mit der Kunsttheorie beschäftigte sich A., wie viele seiner Zeitgenossen. Er dachte in Gemeinschaft mit dem Dr. Orazio Zamboni von Bologna einen Trattato della Pittura herauszugeben, darin jener wol seine Aussprüche redigiren sollte u. davon Malvasia einige Bruchstücke beibringt. Der Traktat kam indessen nicht zu Stande; ein geringer Verlust, da er wol ebenso verworren und weitschweifig geworden wäre, wie die Briefe des Malers, von denen Malvasia eine Anzahl mittheilt. Interesse bieten jene Bruchstücke nur insofern, als sie Albani's Stellung zur vorhergegangenen und gleichzeitigen Kunst kennzeichnen. Vor Allem findet er den Einfluss Caravaggio's, des Erbfeindes der Caracci-Schule, verderblich, wenn auch zum Theil dessen einfache Nachahmung der Natur zu loben sei. Für die grossen Meister, Raffael, Michelangelo, Tizian bekundet er dagegen ungeheuchelte Bewunderung, auch tadelt er Vasari, dass er ihre Nachfolger allzu sehr gerühmt habe. Doch zeigt er sich ganz in seiner Zeit befangen, indem er in Raffael's Cäcilia das müssige Nebeneinanderstehen der Heiligen beanstandet und überhaupt grossen Werth legt auf neue und eigenthümliche Motive, d. h. auf neue Wendungen und Bewegungen der Figuren, welche dieselben doch nur äusserlich in Beziehung setzen. Das ist eben jenes Spiel mannigfaltiger Anordnung und Gruppirung, wie es seine eigenen Bilder zeigen, das dennoch einförmig erscheint, weil ihm der Inhalt eines lebendigen Gedankens fehlt.

Albani hat eine grosse Anzahl von Schülern gefunden, davon Einige namhafte Meister geworden sind. Insbesondere sind zu nennen: Pier Franc. Mola und Gio. Batt. Mola, Gio. Maria Galli, gen. Bibiena, Gio. Batt. Speranza, Bart.

Morelli (gen. il Pianoro), Girol. Bonini, Antonio Catalani, Giacinto Campana, Franc. Ghelli, Carlo Cignani, Emilio Taruffi, Pier Ant. Torri, Ant. Dal Sole, Fil. Veralli, Fil. Menzani und Andrea Sacchi, der auch das Bildniss seines Meisters gemalt hat (s. unten No. 18).

Auch ein Bruder des Francesco, Gio. Batt. Albani, soll nach Pilkington (Dictionary of painters) Maler, namentlich von Landschaften gewesen und 1668 in hohem Alter gest. sein. Doch findet sich von einem solchen nichts in gleichzeitigen Schriftstellern und namentlich in Malvasia, der den Maler wie seine Familie genau kannte. Jene Angabe jedenfalls irrthümlich.

s. March. Ant. Bolognini Amorini, Vita del celebre Pittore Francesco Albani. Bologna 1837. 8. Wieder abgedruckt in: March. Ant. Bolognini Amorini (derselbe), Vite dei Pittori ed Artefici Bolognesi. T. III. Bologna 1841—1843. Enthält nur dieselben Nachrichten, welche sich auch in den älteren Quellen finden.

s. Malvasia, Felsina pittrice etc. Bologna 1678. II. 223—294. — Passeri, Vite de' Pittori etc. Roma 1772. p. 275—298. — Gualandi, Memorie Originali Italiane etc. Bologna 1840—1846. S. I. 19. 38—48. 148. S. III. 101—108. — Guhl, Künstlerbriefe etc. Berlin 1853 u. 1856. II. 90—101. — G. F. Waagen, Treasures of Art in Great Britain. London 1854. II. III. passim, und: Galleries and Cabinets of Art in Great Britain. London 1857. passim. — Derselbe, Gemäldesammlung der Eremitage zu St. Petersburg. München 1864. pp. 80. 379. 401. — Fréd. Villot, Notice des tableaux etc. I. No. 1—22. — Katalog der Pinacoteca in Bologna. No. 1—4. No. 295 u. 296.

Notizen von G. F. Waagen.

J. Meyer.

Bildnisse des Meisters:

1) Brustbild in Medaillon, von allegor. Figuren umgeben. P. de Petris inv. J. H. Frezza sc. 1704. Titelbl. zu der Galeria Verospi. Fol.
2) Brustbild. Nach dem Selbstbildniss, in den Uffizien in Florenz, gest. von C. Colombini. Serie degl. uomini illustri nella pittura —. Firenze 1769—76. No. 208. 4.
3) —— Dass. im Museo Fiorentino. J. D. Campiglia del. P. A. Pazzi sc. No. 88. Fol.
4) —— Dass. im Holzschnitt in Malvasia's Felsina Pittrice. No. 35.
5) —— Dass. im Abrégé de la vie des plus fameux peintres —.(von d'Argensville). Paris 1745. 52. 4. No. 56.
6) —— Dass., lithogr. in: Galerie des peintres par Chabert et Franquinet. Paris 1822. 34. Fol. No. 49.
7) —— Dass. in Ch. Blanc, Histoire des Peintres etc. No. 141. Holzschnitt.
8) —— Dass. in J. J. v. Huber, Handbuch für Künstler und Freunde der Kunst. Augsburg (1819). Von Dalbon in Kreidemanier gest. No. 41.
9) —— Dass. in: Allgem. Künstlerlexikon etc. Augsburg 1797. 8. Von G. C. Kilian in Umriss gest. No. 1.
10) —— Dass. in: A Collection of prints in imitations of drawings (Rogers). London 1779. gr. Fol. Im Holzschnitt von S. Watts. No. 34.
11) Brustbild in: Tableaux, statues etc. de la galérie de Florence et du palais Pitti, dessinés par M. Wicar et gravés sous la direction de M. Lacombe. Paris 1789—1807. gr. Fol. No. 9.
12) —— Dass. in: Galérie Impériale de Florence, gravée au trait sous la direction de Pierre Benvenuti etc. Florence 1811. 1812. 8. No. 114.
13) —— Dass. in: Landon, Vies des Peintres etc.
14) —— Dass. in Schabmanier von Townley.
15) —— Dass., gest. von Cooke.
16) —— Dass., gest. von Bosq, in Landon. Oval. kl. Fol.
17) —— Dass., radirt von D. V. Denon. 12.
18) —— Dass., Andrea Sacchi pinx. Stephanus Picart scul. In einem Oval. 4. Das Original in der Galerie zu Madrid.
19) —— Dass., photogr. von J. Laurent & Co. in Madrid. Fol.

a) Angeblich von Albani selbst radirt:

Tod der Dido. Sie sinkt, indem sie sich ein langes Schwert in die Brust stösst, mit nach oben gerichtetem Blicke zurück auf den Scheiterhaufen. Darunter lehnt ein ovales Medaillon mit des Aeneas Büste an den Scheiterhaufen. Links unten Albani In. Hoch 10'', br. 7'' 2'''. Sehr selten.

Diese ziemlich ungeschickte und ausdruckslose Radirung wird von Heineken unbeanstandet dem Albani selbst beigelegt. Bartsch XVIII. 343 hält das Bl. für Albani zu schlecht. Nichts desto weniger gilt es noch immer für sein Werk. Leugnen lässt sich nicht, dass es viel von dem Charakter der Arbeit eines Malers an sich trägt. Die Bezeichnung »In«(venit) spricht nicht gerade für das Gegentheil, macht aber die Sache doch sehr zweifelhaft.

b) Nach ihm gestochen:

In folgenden Werken:

1) Gio. Bat. Ferrari, Hesperides sive de Malorum Aureorum cultura. Romae 1646. Fol.
2) Fr. Rosaspina, Pinacoteca della ponteficia Accademia in Bologna. Fol.
3) Galeria Gustiniania Bassano. 20 Bll. Roma Calcografia camerale. Fol.
4) Teod. Viero, Raccolta di Opere scelte di pittori della scuola veneziana. Venez. 1786.
5) Le Brun, Recueil de Gravures au trait. 7 Bll.
6) C. P. Landon, Annales du Musée et de l'Ecole moderne des Beaux-Arts. Paris an X (1801)—1810. 8. 2. Ausg. 1824—1826. In Umrissen.
7) C. P. Landon, Vies et oeuvres des peintres les plus célèbres. Paris 1803—24. 25 Vols in gr. 4. In Umrissen. Dieselben hierin befindlichen Bll. dann später benutzt, unter dem veränderten Titel, in dessen:
8) Galerie complète des tableaux des peintres. Paris 1843. — Neue Ausgabe: Oeuvres choisies de F. Albani etc. (par Landon). 16 Bll. gest. von Bosq, Lefevre, Pauline Landon, Foin, C. Normand, E. Lingée, Wolffsheimer. Ebend. In Umrissen. gr. 4.

Ausserdem in den verschiedenen Galeriewerken, die bei der Erwähnung der Bll. selbst angezeigt sind.

a) Religiöse Darstellungen:

1—4) Vier Bll. aus dem alten Testament. Gest. v. Gio. Volpato zu Venedig. gr. qu. Fol.

5) Adam und Eva. Geätzt von J. N. Lerouge, mit dem Stichel vollendet von Villerey. gr. qu. 8.

6) Adam und Eva aus dem Paradiese verjagt. Dresdener Galerie. Gest. v. Giuseppe Canale. Fol.

7) Die drei Engel bei Abraham. Paris 1687 chez J. Bonnard. gr. qu. Fol.

8) Das Opfer Isaak's. G. Montbard exc. gr. qu. Fol.

9) Der Segen Isaak's. Desgleichen.

10) Rebekka gibt dem Knecht Abrahams zu trinken. Gautrel ex. gr. qu. Fol.

11) Rebekka gibt dem Knecht Abrahams zu trinken. Gest. von Et. Baudet. Chasteau exc. gr. qu. Fol.

12) Joseph weist die Anträge der Putiphar zurück. Maria Horthemels sc. qu. Fol.

13) Geburt Mariä. Oben gewölbt. Virginis inmaculata natiuitas. Pietrus Santes Bartoli fec. gr. Fol.

14) Geburt Mariä. In Tuschmanier vom Abbé de S. Non nach einem Gem. in der Kirche zur Madonna del Piombo in Bologna. kl. Fol.

15) Geburt Mariä. Gest. von F. Rosaspina. Musée Napoléon. Fol.

16) —— Dass. Gest. von Craffonara. Fol.

17) Verkündigung Mariä. Gest. von G. M. Giovannini. gr. Fol. B. 1.

18) —— Dass., klein. Gest. v. Silv. Pomarede.

19) Verkündigung. Oben Gott Vater von Engeln umgeben. Je te remets mon fils —. A Paris chez Audran. Nach dem Bilde ehemals im Kabinet des Marquis de Menars. Gewölbt. Fol.

20) Verkündigung. Gest. von François Andriot. gr. qu. Fol.

21) Verkündigung. Andere Komposition. Maria mit einem Buche in der Hand. Gest. v. dems.

22) Verkündigung. Gest. von G. R. Le Villain. gr. 8.

23) Verkündigung. Ave gratia plena. Chez de Poilly. roy. Fol.

24) Verkündigung. Gest. von C. Duflos. Chez la Ve. Chereau. Fol.

25) Die Verkündigung. Für ein Andachtsbuch. Gest. von J. Mariette.

25a) Verkündigung. E. Huot lith. Galérie de l'Eremitage. Fol.

26) Christi Geburt. Das Kind von 3 Engeln verehrt. Divini amoris pignus. Gest. von Crespy. Fol.

27) Das Christkind im Stalle von seinen Aeltern verehrt. Gest. von C. Duflos. Oval. kl. qu. Fol.

28) Ruhe auf der Flucht nach Aegypten. Reiche Landschaft. Maria hat das Kind auf den Knieen, dem drei Engelchen Aepfel bieten. Hinter der Mutter zwei anbetende Engel. In der Ferne führt Joseph den Esel zur Tränke. Pro salute —. G. Chasteau excudit. Früher im Kabinet des Herrn Belluchau. roy. qu. Fol.

29) Ruhe auf der Flucht. Dabei zwei Engel. Joseph hält ein Buch. Gest. von C. Mogalli. Galerie zu Florenz. Rund. 4.

30) Ruhe auf der Flucht. Engel reichen dem Christuskinde Blumen dar; andere Engel richten die Mahlzeit auf einem Tische her; Joseph an einem Baume lesend. Gez. von S. Corsi, gest. in Umrissen von R. Bettazzi. Fol. In der Galérie de Florence. Florence 1843 ff.

31) Ruhe auf der Flucht. Das Jesuskind auf dem Schoosse der Maria hält zwei Engeln, die ihm Blumen überreichen, ein Kreuzchen entgegen, das sich in dem Blumenkorb gefunden. In der Luft andere mit einem Blumenkorb herbeifliegend. Hinter Maria sitzt Joseph mit offenem Buch u. beobachtet in der Ferne einen Engel, welcher den Esel zur Tränke führt. Radirt von Pietro Francesco Mola und dem R. P. Baldassare Torresani gewidmet. gr. Fol. B. 4.

32) —— Dass. Von der Gegenseite. J. G. Seuter delin. et sculps. gr. Fol.

32a) Ruhe auf der Flucht; Engel bedienen das Kind. E. Skotnikoff del. M. Iwanoff sc. qu. 4. Fast nur Umriss. Collection Stroganoff.

33) Hl. Jungfrau sitzend mit dem Jesuskind, welches den kleinen Johannes liebkost. Ego Mater pulchrae dilectionis. Gest. von B. Farjat. Fol.

34) Hl. Jungfrau mit dem Kinde, welches den kleinen Johannes liebkost. Gest. von G. Rousselet. Rund. qu. Fol.

35) Hl. Jungfrau das Kind lesen lehrend. Joseph in einer Ecke. Le parfait modele des meres Chrétiennes. Gest. von Steph. Baudet. gr. qu. Fol.

36) Hl. Jungfrau in einer Landschaft dem Kinde Blumen gebend. Der hl. Joseph links. Ego flos campi —. A Paris chez Audran. Gewölbt. Fol.

37) Hl. Jungfrau das Kind stillend, zur Seite Joseph, dahinter zwei Engel. Chez Chasteau. Oval. gr. qu. Fol.

38) Hl. Familie. Gest. von Dorigny.

39) Hl. Jungfrau als Himmelskönigin auf dem Halbmonde sitzend, hält das auf ihren Knieen sitzende Kind. Inveni quem diligit —. Gest. von M. L'Asne. Fol.

39a) Hl. Familie; rechts Maria mit dem Kinde vor der Hütte; Elisabeth führt den kl. Johannes dem Christuskinde vor; Joseph steht links, lesend u. an den Baum gelehnt. Le Clerq sculp. imp. qu. Fol.

40) Hl. Familie. Gez. von S. Le Roy, gest. von A. Chataigner, beendigt von Villerey. Für das Musée franç. von Filhol. T. VI. pl. 416. Fol.

41) Hl. Familie, genannt La Laveuse. Maria wäscht Weisszeug, das Kind, Joseph und zwei Engel sind dabei behülflich. Et erat subditus illis. Nach dem Bilde früher in der Galerie Orléans. G. Chasteau sculp. et ex. gr. Fol.

42) —— Dass. mit geänderter Landschaft. Pavper sum ego —. Gest. von Guil. Vallet. gr. Fol.

43) —— Dass. Nach Borel's Zeichnung gest. von J. Couché. Aus der Galérie Orleans. In dem Werke: Galérie du Palais royal. gr. 4.

44) Hl. Familie. Geschabt von Bernard. Fol. Wien. Bermann.

45) Hl. Familie in schöner Landschaft, am Fuss eines Baumes; dem Kinde reicht Joseph zwei Kirschen. Chez Vallet. Gen. La Ste. Famille aux cerises. gr. Fol.

46) Die hl. Familie, dabei die Hll. Thomas von Aquino u. Franz von Sales. Gez. von A. de Antoni, gest. von Mich. Bisi. In der Pinacoteca del Palazzo reale — di Milano 1812. 4. Vol. II.

47) Hl. Familie von Engeln umgeben. Florentiner Galerie. Gest. von Ch. E. Gaucher. Fol.

47a) Hl. Familie. A. Farnia del. L. Ferretti sc. Oval. kl. qu. Fol. L. Bardi, Galerie Pitti.
48) Hl. Familie. Maria am Fuss eines Monumentes hält das Kind, das beide Arme gegen das Kreuz ausstreckt, das von drei Engeln getragen und oben von Gottvater gehalten wird. J. Langlois sc. Romae gr. qu. Fol.
49) Hl. Familie. Maria sitzt unter einem Baume, das Kind schmiegt sich an ihren Hals. Gest. von C. M. Vermeulen. gr. qu. Fol.
50) Hl. Familie. Photogr. von A. Braun in Dornach nach einer Handzeichnung in der Sammlung des Erzherz. Albrecht in Wien. Fol.
51) Hl. Familie und Salmacis und Hermaphrodit; zwei Darstellungen auf einer Platte. Gest. von Geo. Corbould. Fol.
52) Die hl. Elisabeth stellt den kl. Johannes dem Jesuskinde vor. Gest. von G. Craffonara. Fol.
53) Hl. Jungfrau mit dem Kinde von Engeln verehrt. Rothstein. Gest. von Macé nach einer Handzeichnung im Kabinet Jabach. qu. Fol.
54) Das Jesuskind vom hl. Joseph geführt. Kreide und Tusch. Gest. von W. Ryland nach einer Handzeichnung in Earl Bute's Sammlung. Rogers, Collection 62.
55) Das Jesuskind auf der Erde in einer Landschaft liegend und ein Kreuz betrachtend, das von drei Engeln ihm entgegen getragen wird. Infans Salus gentium —. J. Audran excudit. Gewölbt. kl. Fol.
56) Das Christuskind schläft auf einem Bett, Haupt und Arm ruhen auf einem Kreuz. L. Simonneau sc. gr. qu. Fol.
57) Das Christkind auf dem Kreuze schlafend. Gest. von L. J. Masquelier für Wicar's »Tableaux, Statues etc. de la Galérie de Florence«. qu. Fol.
58) Das Christkind auf dem Bette und dem Kreuze schlafend. Anonym. Oval. gr. qu. Fol.
59) Das Christkind mit dem Kreuz auf dem Bette schlafend. Gest. von M. R. Frey (J. Mart. Frey). gr. 4.
59a) Salvator Mundi. Enfant Jésus couché sur la croix. Lith. v. Julien. Paris, Delarue. qu. Fol.
60) Das Jesuskind im Tempel bei seinen Aeltern. Oben Gott Vater, der hl. Geist und Engel. In Tuschmanier vom Abbé S. Non nach einem Bilde in der Kirche der Madonna de Guliesa zu Bologna.
61) Das Christkind schlafend. Dormivi conturbatus. Gest. von A. E. Lapi. qu. Fol.
62) Der jugendliche hl. Johannes das Lamm liebkosend. Gez. u. gest. von V. Stanghi in Umrissen. In der Galerie de Florence. Florence 1843 ff. Fol.
62a) S. Johannes Bapt. als Kind, Brustb., das Kreuz haltend. E. Mandel dirext. E. Junker sculps. kl. Fol. (gest. nach dem Pastelbilde im Berliner Kupferst. Cab. — einer Kop. nach dem Original in Dresden?).
62b) —— Dass., lith. von V. Schertle. gr. 4.
63) Hl. Johannes der Täufer in der Wüste predigend. Gest. von Qu. Fonbonne. qu. Fol. Dieselbe Vorstellung wie das folgende Bl.?
64) —— Dass. Vox clamantis in deserto —. Gest. von Franç. Poilly. roy. qu. Fol. Im Louvre.
65) —— Dass. Gest. von Etienne Gautrel.
66) Hl. Johannes in der Wüste predigend. Gest. von J. Couché nach dem Bild in der alten Galérie d'Orléans. In dem Werke: Galérie du Palais Royal. Oval. qu. 4.
67) Taufe Christi. Altarbl. in S. Giorgio zu Bologna. Zwei Engel sind Christo behülflich. Oben Gott Vater von Engeln umgeben. Dom°. Bonavera sculp. gr. Fol.
68) —— Dass. Joseph. M^a. Mitellus del: et inc: gr. Fol.
69) —— Dass. mit weniger Figuren, oben der hl. Geist. Gest. von G. M. Rolli. gr. qu. 4.
70) Taufe Christi. Ein Engel ist Christo behülflich. Oben Gott Vater von zwei Engeln getragen u. der hl. Geist. Lorsque —. Benoit Audran del. sc. et exc. Im Louvre. roy. qu. Fol.
71) —— Dass., kleiner, gest. von dems.
72) —— Dass. mit Aenderungen. Chez G. Chasteau. gr. qu. Fol.
73) —— Dass. Gest. von G. Mombard. qu. Fol.
74) Taufe Christi. Zwei Engel halten Tücher, vier tragen oben Gottvater, der die Arme geöffnet hat. Hic est —. Gest. v. Elias Hainzelmann. F. l'albane, Pinx. Romae G. Vallet C. P. R. Vallet ex. gr. Fol.
75) —— Dass., kleiner. Chez J. Mariette.
76) —— Dass. Gest. v. Maria Horthemels. qu. 4.
77) —— Dass. Factum est autem —. A Paris chez Chéreau. qu. Fol.
78) Taufe Christi. Gest. von C. N. Cochin. In Versailles immortalisé par J. B. Monicart 1720. Vol. II. 179.
79) Taufe Christi. Rothstein. Gest. von Macé nach einer Handzeichnung im Kabinet Jabach. kl. qu. Fol.
80) Christus mit der Samariterin am Brunnen. Qui biberit —. Gest. von Et. Baudet. Früher in der Galérie d'Orléans. Fol.
81) —— Dass., kleiner. Chez Drevet.
82) —— Dass. Christus hält eine Bandrolle, worauf: Si scire Dominum Dei. Auf 2 Bll. Gest. von N. Le Clerc, chez Landry. gr. roy. qu. Fol.
83) —— Dass. mit veränderter Landschaft. Gest. von Guil. Chasteau. qu. Fol.
84) —— Dass. Anonym. Grosses Querbl.
85) —— Dass. mit einigen Aenderungen im Hintergrunde. Chez P. Landry. gr. Fol.
86) —— Dass. Chez G. Edelinck. gr. qu. Fol.
87) Christus mit der Samariterin am Brunnen. Anonyme Radirung in Querformat. Heinecken.
88) Das kananäische Weib. A Paris chez Malbouré. gr. qu. Fol.
89) Das hl. Abendmahl. Unus e vobis. Franc. Albanus Bonon. delineanerat. Franciscus Faraonius Aquila incidit. Gewölbt. qu. Fol. Es gibt roth gedruckte Exemplare.
90) Ecce homo. Halbfigur. Clarus imperio sed plenus opprobrio.
91) Ecce homo. Halbfigur in oval. Gest. von Etienne Picart.
92) Ecce homo. Dabei 3 Engel. Halbfiguren. Stephanus Picart. Rom^us. sculp. et ex. qu. Fol.
93) —— Dass. von der Gegenseite. FRA: MA: INC. qu. 8.
94) Ecce homo. Dabei 3 Engel. Halbfig. Nach demselben Bild? Gest. von Egid. Rousselet. Fol.
95) Die drei Marien am Grabe. Gest. von Lalouette in Vallet's Verlag. gr. qu. Fol.
96) Die drei Marien am Grabe. Galerie des Earl of Dudley. Photogr. von Caldesi, Blanford & Co. London 1862. gr. Fol.

97) Apparizione di Gesù Cristo risorto. Gez. von A. Farnia, gest. von Camera. In: L'imperiale e reale Galleria Pitti illustrata per cura di Luigi Bardi. Firenze 1839. Fol.

98) Christus erscheint der Magdalena als Gärtner. Gez. von Gius. Magni, gest. von Carlo Gregori. Nella Quadreria Gerini T. I. No. VII. 1756. Fol.

99) Christus erscheint der Magdalena als Gärtner. Dicit ei Jesus: Maria. Gest. von Le Juge. Fol.

100) Christus erscheint der Magdalena als Gärtner. Gest. von C. Duflos. Chez B. Picart. Das Bild im Louvre. Oval. kl. qu. Fol.

101) —— Dass. in anderer Weise. Chez G. Chasteau. gr. qu. Fol.

102) —— Dass. Kopie chez N. Bonnart. gr. qu. Fol.

103) —— Dass. Gest. von Villerey. gr. 4. Filhol, T. IV. pl. 254.

104) —— Dass. De Poilly exc. gr. qu. Fol.

105) —— Dass. Gest. von E. Hainzelmann. gr. qu. Fol.

106) Christus mit dem flammenden Herz auf der Brust. Gest. von Ign. Sarti. gr. qu. Fol.

107) Le Rédempteur. Gest. v. Ch. Ledoux. Aquatinta. qu. Fol.

108) Himmelfahrt der hl. Jungfrau; sie wird auf Wolken von zwei Engeln getragen. Nach dem Bilde in S. Sebastiano zu Rom. Karolus Audran sc. N. Regnesson exc. qu. Fol.

109) Der Engel der Verkündigung in einer Ecke knieend. Von einem Unbekannten in Rom gestochen. (Heineken.)

110) Hl. Petrus in Thränen über die Verleugnung des Herrn. Gio. Elia Morghen dis. Ferd. Gregori sc. 1757. No. VI. gr. Fol. Aus einer Folge.

111) Hl. Petrus von einem Engel aus dem Gefängnisse befreit. In der Florentiner Galerie. Gest. von C. Mogalli. Rund. 4.

112) —— Dass. Gez. und gest. von S. Corsi in Umrissen in der Galerie de Florence. Florence 1843 ff. qu. Fol.

112a) Der hl. Petrus aus dem Gefängnisse befreit. Pompignoli del. P. Trasmundi sc. Rund. Fol. In: L. Bardi, Galerie Pitti.

113) Hl. Magdalena in einer Landschaft. E. Cooper exc. London. Schwarzk.

114) Hl. Magdalena. Gest. von Venanzio Zarlatti nach dem Gemälde im Vatikan. Fol.

115) Hl. Sebastian. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichnung in den Uffizien zu Florenz.

116) Die hll. Sebastian und Rochus. Gez. von A. de Antoni, gest. von Mich. Bisi. In der Pinacoteca del Palazzo reale di Milano. 1815. 4.

117) Vermählung der hl. Katharina auf Wolken; dabei hl. Joseph und hl. Cäcilia. Sic Christus sinceri pignora —. Gest. von Seb. Vouillemont. kl. Fol.

118) Hl. Franziska. Anonym. Gewölbt. kl. Fol.

119) Hl. Bartholomäus in ganzer Figur. Lithogr. von Rolling. Fol.

120) Der hl. Lorenzo Giustiniani, erster Patriarch von Venedig, dem die hl. Jungfrau, das Christkind und der hl. Christ erschienen. Gez. von Bart. Maderni, gest. von Uberto Vincenzi.

121) Das Leben des hl. Diego. Nach Hann. Carracci's u. Albani's Gemälden in der Kirche des hl. Jakob der Spanier zu Rom. Radirt von S. Guillain. 20 Bll. in qu. 4. u. kl. qu. Fol.

122—129) Folge von 8 Bll., von Gius. Benedetti gest.

Das Jesuskind. — Hl. Theresia. — Hl. Juliana. — Hl. Bonaventura. — Hl. Antonius von Padua. — Hl. Cyrus. — Hl. Bruno. — Hl. Franz von Paula.

b) Profane, insbesondere mythologische Darstellungen:

130—146) Picturae Francisci Albani in Aede Verospia. Fresken von Albani und zum Theil nach seiner Erfindung von S. Badalocchio ausgeführt. 17 Bll. gez. von Pietro de' Pietri, gest. von Gio. Girol. Frezza zu Rom 1704.

130) Das Bildniss des Malers. s. Bildn. No. 1.
131) Der Plafond. gr. qu. Fol.
132) Juppiter. Fol.
133) Saturnus. Fol.
134) Venus. Fol.
135) Mercurius. Fol.
136) Diana. Fol.
137) Mars. Fol.
138) Aurora. Fol.
139) Nox. Fol.

Letztere 8 Bll. in den Gewölbkappen.

140) Lucifer. Oval. kl. Fol.
141) Hesperus. Oval. kl. Fol.
142) Apollo am Himmel fahrend. Unten Ceres, Venus, Bacchus, Vulkan, Symbole seiner Spendungen. gr. qu. Fol.
143) Polyphem bläst auf der Hirtenflöte, auf dem Meere die Galathea. Fistulam inflat —. Sixtus Badaloccius Pinxit. gr. qu. Fol.
144) Polyphem schleudert einen Felsen nach Acis und Galathea. Polyphemus partem montis —. Sixtus Badaloccius Pinxit. gr. qu. Fol.
145) Paris erhält von Merkur den Apfel. Jovis dicto parens —. Sixtus Badaloccius Pinxit. Fol.
146) Paris entscheidet den Wettstreit. Paris Voluptatem sequens —. Sixtus Badaloccius Pinxit. gr. qu. Fol.

147) Der Plafond des Palastes Verospi. Gest. von C. P. J. Normand. Fol.

---

148) Polyphem bläst auf der Hirtenflöte, auf dem Meere die Galathea. (Dieselbe Komposition wie No. 143). Ohne Namen. qu. 8. H. 8″ 5‴. Br. 4″ 1‴. Sternberg-Frenzel, Cat. I. 5505.

149) Jupiter und Leda. Anonymer Stich in Dennel's Verlage.

150) Entführung der Europa. Pavet haec litusque —. Jacob Frey sculp. Romae 1732. Nach dem Bilde im Palaste des Grafen Ferd. Bolognetti. gr. qu. Fol.

151) Kopie von der Gegenseite. Gest. von Franc. del Pedro. gr. qu. Fol.

152) Entführung der Europa. Gest. von Jean Simon. Fol.

153) Neptun's Zorn, das Quos ego! Gest. von P. Aveline. gr. qu. Fol.

154) Juno in ihrem Wagen mit Iris. Geschabt von W. Faithorne. qu. Fol.

155) Merkur bringt dem Apollo die Botschaft, dass seine Knechtschaft bei Admet zu Ende sei. Im Louvre. Gest. von Delaunay d. jüngern. 4.

156) Apollo verfolgt Daphne. Gez. von Bourdon, gest. von A. Chataigner, beendigt von Niquet. Fol. Im Louvre. Filhol, T. V. pl. 238.

157) Apollo und Daphne. Gest. von Gio. Rosaspina. gr. qu. Fol.

158) Apollo u. Daphne. Gest. von C. Bloemaert. qu. Fol.
159) Diana und Endymion. Gest. von P. Bonato. gr. qu. Fol.
160) Diana mit ihren Nymphen im Bade von Aktäon überrascht. Gest. von J. J. Avril. 1787. gr. qu. Fol.
162) Diana verwandelt den Aktäon in einen Hirsch. Gest. von J. J. Avril. gr. qu. Fol.
162) Diana verwandelt den Aktäon in einen Hirsch. Frañco Rainaldi inc: in Fir[ze]. l'An: 1800. Pietro Erminj disegnò. In Aedibus S. E. Franc. Seratti Florentiae.
163) Diana verwandelt den Aktäon. Im Louvre. Radirt von Devilliers, beendigt von Niquet. kl. 4. Filhol, T. III. pl. 176.
164—167) Geschichte von Venus und Adonis. Im Louvre. 4 Bll. Gest. von der Gegenseite von Et. Baudet zu Rom 1672. gr. qu. Fol.
164) Toilette der Venus, um dem Adonis zu gefallen und ihn der Diana zu entziehen.
165) Sie befiehlt den Amoretten neue Pfeile für das Herz des Adonis zu schmieden.
166) Diana lässt durch ihre Nymphen den schlummernden Amoretten ihre Pfeile rauben.
167) Schlummer der Venus, die Amoren haben ihn hergeführt.
168) —— Dies. B. Audran exc. qu. Fol.
169) —— Dies. Ziemlich schlecht in Deutschland kopirt von Jeremias Wolff.
170) —— Dies. Poilly excud. qu. Fol.
171) —— Dies. Chez P. Landry. gr. qu. Fol.
172) Toilette der Venus (s. oben). Gest. von J. Delegorgue-Cordier. Fol.
173) The Toilet of Venus. qu. Fol.
174) Adonis von Liebesgöttern zur schlafenden Venus geleitet (s. oben). Gest. von P. Thomassin. qu. Fol.
175) —— Dass. Gest. v. P. Toschi. 1816. qu. Fol.
176) Adonis von einem Amor zur schlafenden Venus geführt. Sehr klein. In dem Düsseldorfer Galeriewerke von Mechel.
177) Venus und ein Liebesgott suchen Adonis von der Jagd zurückzuhalten. O mon cher Adonis —. Phil. Simonneau ex. qu. Fol.
178) Venus auf dem Ruhebette. qu. Fol. Lithogr. in dem Münchener Handzeichnungswerke.
179) Diana raubt dem schlummernden Amor seinen Köcher. Gest. von Petit in Kreidemanier. Roth.
180) Nymphe, die dem schlummernden Amor die Flügel beschneidet. Le secret de fixer l'Amour. Ebenso. Beidemal aus dem obigen Cyklus.
181) Venus und Adonis, von Nymphen und Liebesgöttern umgeben. Rothstein. Gest. von Macé. Kabinet Jabach. Oval. kl. qu. Fol.
182) Schwebender weibl. Genius Blumen streuend. Rothstein. Gest. von Macé. Kabinet Jabach. Oval. qu. Fol.
183) Mercurio ed Argo. Gest. von Volpato. Fol.
184) Enea e Didone. Gest. von Volpato. Fol.
184a) Mercurio ed Argo. G. Zancon sc. 4. In: G. Zancon, Galleria inedita.
185) Entführung der Proserpina. Gest. von V. Pillement.
186) —— Dass. Il Ratto di Proserpina und Dansa dei Genii. Photogr. nach dem Gemälde in den Uffizien zu Florenz. Alinari. Fol.
186a) Gruppo di tre Amori, in fondo di paese. Phot. nach der Handzeichn. in den Uffizien. Florenz, Alinari 1868. Fol.
187) Das Fest der Liebesgötter beim Raub der Proserpina. Amorettentanz um Kupido's Statue. Dresdener Galerie. Gest. v. P. Tanjé nach der Zeichnung C. Hutin's. In dem Werke: Galerie de Dresde. II. Taf. 21.
188) Das Fest der Liebesgötter beim Raube der Proserpina. Amorettentanz. F. Rosaspina incise. Nach dem Bilde in der Brera zu Mailand. Oval. imp. qu. Fol.
189) —— Dass. im Umriss gest. von C. Normand in: Choix des Tableaux etc. de Cabinets étrangers T. I. No. 1.
190) Kupido auf einem Triumphwagen von Liebesgöttern gezogen. Gio. Batt. Mollo fe. qu. Fol.
191) Nymphe dem Amor die Flügel beschneidend. Cupids Tend. G. Valk exc. 4. Schwarzk.
192) Zwei Liebesgötter einen Pfeil schleifend. J. Smith ex. 8. Schwarzk.
193) Zwei Liebesgötter, der eine mit Pfeil, der andere mit Bogen. Gest. v. J. Smith. Fol. Schwarzk.
194) Amoren Pfeile schmiedend. Cupids Manufactory. Nach dem Bilde bei George Aufrere. Gest. von Bartolozzi. Braun gedruckt. Oval. qu. Fol.
195—200) Les trois Grâces. Sujet mythologique. Vénus à sa toilette. Vénus. Vénus et Adonis. Les Amours dépouillés. 6 Bll. Photogr. von A. Braun nach Handzeichn. beim Erzherzog Albrecht in Wien. Fol.
201) Sitzender Amor. Le petit Musicien. Punktirt von J. B. Huet. Fol.
202) Amor's Verachtung der Reichthümer. Gest. von Duflos.
203) —— Dass. Für Dosen. kl. oval. Venus. Chez Picart.
204) Zwei Nereiden mit drei Amoren scherzend. Nereides Nymphae. Gest. von Dom. Cunego in Rom 1771 nach dem Bilde im Palazzo Chigi. Die gleichen Motive finden sich in dem Bilde der Elemente »des Wassers«, s. unten. Aus G. Hamilton's Schola Italica Picturae. 1773. qu. Fol.
205) Die drei Grazien auf Wolken. Feder, Bister, röthlich gehöht. Photogr. von G. Jägermeyer. kl. Fol. Albrechtgalerie 71.
206) Der Triumph der Galathea. Candidior Folio —. Nach einem Bilde in des Stechers Besitz. Gest. von Gius. Longhi. 1813. gr. Fol.
207) Galathea. Gest. von John im Taschenbuche Aglaja. 1816. 8.
208) Acis und Galathea von Polyphem verfolgt. Anonym. qu. Fol.
209) Aurora entführt den Cephalus. Gest. von Karl Agricola. qu. Fol.
210) Salamacis verliebt sich in Hermaphrodit in schöner Landschaft. Nach dem Bilde im Louvre gest. von N. Dorigny. Oval. gr. qu. Fol.
211) Salmacis drückt den Hermaphrodit an die Brust. Gest. von N. Dorigny. Oval. gr. qu. Fol. Gegenstück.
212) Salmacis verliebt sich in Hermaphrodit. Nach dem Bilde im Louvre gest. von Filhol. t. I. pl. 16. kl. Fol.
213) Salmacis und Hermaphrodit. Gest. von J. P. Pichler. Schwarzk. qu. Fol.
214) Salmacis u. Hermaphrodit. Gest. von L. Bridi. Aus Reale Galeria di Torino von R. M. d'Azeglio. gr. Fol.

215) Salmacis und Hermaphrodit. Gest. von Colinet. Nach dem Bilde früher in der Galerie Orléans. qu. Fol.
216) —— Dass. Umriss in: Choix des Cabinets. T. I. 2.
217) Die Nymphen auf dem Meere fahrend, um die Orangen nach Italien zu verpflanzen. Vorn die Tiber, nebst der Wölfin, an der Romulus und Remus hängen. Gest. von Corn. Bloemaert. Fol. Aus dem Buche Ferrari's: Hesperides sive de malorum aureorum cultura. Romae 1646. Fol.
218) Ein Satyr belauscht eine schlafende Nymphe. In Handzeichnungsmanier gest. von St. Mulinari. 4.
219) Charitas reicht drei Kindern Früchte in einer Landschaft. Non secus ac dulcissima nutrix. Jacob Frey sculp. Romae 1732. gr. qu. Fol.
220) Hiervon eine Kopie. Gest. von F. del Pedro. gr. qu. Fol.
221) Charitas. Gest. von J. Daullé nach dem Bilde im Besitz des Königs Ludwig XV. 1763. qu. Fol.
222) Charitas. Gest. von Ravenet. London, Collection Boydell.
223—226) Die vier Elemente. 4 Bll. Nach den Bildern zu Turin gest. von Etienne Baudet. 1695. roy. Fol. In Rundungen.
223) Feuer. In Vulkan's Werkstätte schmieden Amoretten Pfeile. Oben Venus im Wagen.
224) Luft. Juno im Wagen und Aeolus.
225) Wasser. Die Flussgötter und Venus auf dem Meere.
226) Erde. Cybele und drei Jahreszeiten auf dem von Löwen gezogenen Wagen.
227) —— Dies. A Paris chez de Poilly.
228) —— Dies. Gest. von N. L'Armessin, Herisset, Jeaurat und Chereau (Katalog Brandes).
229) —— Dies. Gest. von D. Beauvais (Katalog Winckler).
230) —— Dies. Gest. von Phil. Simonneau. kl. Fol.
231) L'Air. Gest. von Eichler, Musée français. Fol.
232) —— Dass. Gest. von Lacourbe, Musée français. Fol.
233) —— Dass. Odevaere del. Duprée l sc. Rund. Musée Napoléon. Fol.
233a) L'Air. Zwei Genien füttern über Wolken zwei Schwäne. J. P. Simon del. et sculps. qu. 4.
234) La Terre. Duprée l sc. Musée Napoléon. Rund. Fol.
235) Die Malerei. Figuren aus Mahlereyen der Berühmtesten Italiänischen und Frantzösischen Virtuosen. No. 1. Gest. von J. G. Thelott. kl. qu. Fol.
236) Allegorisches Bl. mit dem Wappen des Kardinals Barberini, begleitet von mehreren Gottheiten, worunter Neptun und Cybele. Gest. von Fr. Villamena. gr. qu. Fol. Später wurde das spanische Wappen anstatt des Barberini'schen eingefügt.
237) Allegorisches Bl. Herkules trägt die Weltkugel, worauf das Wappen des Kardinals Arrigoni, Merkur u. Apollo sind ihm behülflich. Das Ganze als Teppich dargestellt. Fr. Villa-amena sc. gr. qu. Fol. Später wurde das Wappen in ein anderes verändert.
238) Charles Audran hat nach Mariette's Angabe dieses Bl. kopirt.
239—242) Kinderspiele. 4 Bll. Friese, gemalt grau in grau in »una Vigna a Grotta Ferrata«. Radirt von einem Unbekannten.
243) Kinder. Photogr. von A. Braun nach Handzeichnung in der Galerie der Uffizien. Fol.
244—246) Studien von Köpfen aus Albani's Werken. 3 Bll. gest. von J. Mariette.
247) Karrikatur auf Albani's Kunstgenossen. Rothstein. Sammlung Richardson. Gest. von W. W. Ryland. Rogers Collection 63. kl. qu. Fol.

s. Heineken, Dict. — Katalog Winckler. T. II. — Füssli, Neue Zusätze.

W. Schmidt u. W. Engelmann.

Albani. Malatesta Albani, Dilettant im Zeichnen, zu Rom um 1640, zeichnete für die *Documenti d'Amore* von *Francesco Barberino*, *Rom 1640.* 4., die allegorische Figur der Gerechtigkeit, von Cornelis Bloemaert gestochen. Auch andere vornehme Römer zeichneten für das Werk.

s. Baglione, Vite de' Pittori etc., p. 251.

W. Schmidt.

Albani. Albani. Bildhauer aus Rom, stand zuerst im Dienste des Königs von Polen und war dann in St. Petersburg als Konservator der Antikensammlung in dem von der Kaiserin Katharina II. aufgeführten Taurischen Palais angestellt. Er arbeitete mit vielen anderen Künstlern an der Ausschmückung des auf Befehl des Kaisers Paul in den Jahren 1797—1800 gebauten Michailow'schen Palastes.

s. Sebastiano Ciampi, Notizie di medici, maestri di musica e cantori, pittori, architetti, scultori ed altri artisti italiani in Polonia e Polacchi in Italia. Lucca 1830. p. 160. — Ferd. Hand, Kunst und Alterthum in St. Petersburg. Weimar 1827. p. 46.

Ed. Dobbert.

Albani. Johann Albani (eigentlich Albaneder), Porzellanmaler, geb. im letzten Viertel des 18. Jahrh. zu Schwatz in Tirol. Er verlegte sich vorzugsweise auf Porträts, welche er auf Porzellan malte. Zu Anfang dieses Jahrh. bereiste er fast alle europäischen Höfe und legte mit dem erworbenen Gelde 1808 eine Fayence-Geschirrfabrik in der Nähe von München an. Von der fürstlich Taxis'schen Familie bezog er noch im J. 1830 eine Pension. Er modellirte auch Bildnisse in Porzellanerde und Wachs. Todesjahr unbekannt.

s. Tirolisches Künstlerlexikon. Innsbruck 1830.

K. Weiss.

Albarelli. Giacomo Albarelli od. Alberelli, Maler und Bildhauer zu Venedig gegen Ende des 16. und in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrh. Er malte, wie viele der damaligen Venetianer, in der Art des jüngeren Palma, dem er überdies sehr nahe stand, und mit dem er gemeinschaftlich, als sein Gehülfe, 34 Jahre lang arbeitete. Möglich, dass seine Bilder mit denen Palma's verwechselt werden und dass sich daher von seiner Hand kaum ein sicheres Werk aufweisen lässt. Zanetti schreibt ihm eine Taufe Christi in der Kirche Ognissanti zu. Nach Ridolfi, der ihn also auch

Bildhauer sein lässt, ist von ihm die Büste des jüngeren Palma über der Sakristeithüre der Kirche SS. Giovanni e Paolo.

s. Zanetti, Della Pittura Veneziana. Venezia 1792. II. 467. — Ridolfi, Le Miraviglie dell' Arte. Ed. II. Padova 1837. II. 428.

*

Albareti. Albareti (?), vielleicht ein vergessener Schüler von Raffael. Als aus der Akademie von Parma der Christus in der Glorie, welchen man immer dem Raffael zugeschrieben, nach Paris gebracht und gereinigt wurde, entdeckte man ein Zeichen, das man als Albareti las und nahm diesen als den Urheber des bekanntlich nur nach einer Zeichnung von Raffael gemalten Bildes an, welches jedoch augenscheinlich von Giulio Romano ausgeführt ist. Es findet sich noch in der Akademie.

s. Rosini, Storia della Pittura Italiana. IV. 283. — O. Mündler, Beiträge zu Burckhardt's Cicerone. Leipzig 1870. p. 42.

*

Albarini. Raffaello Albarini oder Albarati, Maler von Mantua, ein Schüler Mantegna's, von dessen Werken nichts Näheres bekannt ist und von dessen Leben nur einige dürftige Daten erhalten sind. Im Testamente seines Meisters Mantegna kommt er 1504 als Zeuge vor: Teste Raphaele pictore filii quondam Jacobi de Alboratis, cive et habitatore Mantuae in contrata bovis. Nach dem Necrologium (Todtenbuch) von Mantua starb ihm seine Frau Agnesis d. 15. März 1496 im Alter von 50 Jahren, dann noch 1497 und 1498 zwei Kinder im zarten Alter. Nach den übereinstimmenden Berichten von Coddé, Carlo d'Arco und Gualandi soll A. auch als Gehülfe des Giulio Romano bei der Ausmalung des Palazzo del T zu Mantua — welche nicht vor 1525 unternommen wurde — mitgewirkt haben.

s. Coddé, Memorie biografiche etc. Mantova 1837. — Carlo d'Arco, Delle arti e degli artefici di Mantova. Mant. 1857. I. 45. II. 50. — Gualandi, Memorie Originali Italiane etc. S. III. 5.

*

Albarrán. Tomas Miguel Albarrán, war oberster Baumeister der Kathedrale von Segovia und ersetzte die Thurmspitze, die 1740 vom Blitz herabgeworfen war, durch eine Laterne, die nicht übel konstruirt, aber für die Höhe zu klein ist.

s. Llaguno y Amirola, Notic. IV. 231.

Fr. W. Unger.

Albe. Bacler d'Albe, s. Bacler.

Albear. Jhoan de Albear, aus dem Bezirke Merindad, von Trasmiera, war nach seiner Grabschrift vom 6. Dez. 1592 in der Kathedrale zu Astorga Baumeister bei dieser Kirche, deren Bau 1471 begonnen war, aber an der noch 1553 gearbeitet wurde.

s. Llaguno y Amirola, Notic. III. 83.

Fr. W. Unger.

Albenga. Giorgio Albenga, Bildhauer, wahrscheinlich von Ferrara und thätig um 1600. Er goss, u. modellirte wol auch, im J. 1601 in Hochrelief die Büste des Papstes Klemens VIII. mit dessen Familienwappen und den dazu gehörigen Ornamenten, welche an der Fassade des Doms zu Ferrara 1602 angebracht wurde. 1796 wurde dieselbe abgenommen und 1843 zwar wieder an die alte Stelle gesetzt, allein ohne die Ornamente und die alte bronzene Inschrifttafel (die jetzige Inschrift: Georgii Albengae opus ist neu). — Der Magistrat von Ferrara verhandelte auch (1605, nach dem Tode Klemens VIII. mit Albenga und dem berühmten Bildhauer Giovanni Bologna über die Errichtung einer lebensgrossen Statue des Papstes; doch wurde aus der Sache nichts. Die Schriftstücke, worin dem A. von den Bestellern für die Arbeit 3000 Scudi in Ferrareser Münze angeboten werden, u. dieser um den Preis das Werk nicht liefern zu können erklärt, sind bei Cittadella abgedruckt.

s. (Cesare Barotti), Pitture e Sculture etc della Città di Ferrara. Ferrara 1770. p. 37. — Cittadella, Notizie relative a Ferrara. 1868. I. 92. 424—427.

*

Alber. Johann Nepomuk Alber, Kupferstecher zu Nürnberg in der Mitte des 18. Jahrh., fertigte sehr mittelmässige Titelkupfer u. Landkarten zu *S. J. Baumgarten's Allgemeiner Welthistorie*, Halle 1744 ff.

s. Füssli, Neue Zusätze.

W. Schmidt.

Alberegno, s. Aberegno.

Alberghetti. Name einer Familie von Erzgiessern und Bildhauern, welche ursprünglich von Ferrara stammten, vielfach in Venedig gewesen sind und deren Nachkommen, wie es scheint, bis in unser Jahrh. jene Kunst getrieben haben. Insbesondere finden sich genannt:

Sigismondo Alberghetti, der in Venedig wohnte, am 18. Aug. 1524 eine Besitzung im Gebiete von Ferrara pachtete und am 24. Febr. 1528 das Gesuch erhob, als Meister der Kanonengiessereien in Ferrara angestellt zu werden.

s. Cittadella, Notizie rel. a Ferrara. I. 495. 669.

Zuanne (Giovanni) Alberghetti, Erzgiesser zu Venedig in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. Derselbe goss mit Pier Giovanni dalle Campane das reiche Denkmal des Kardinals Gio. Batt. Zeno (in der Markuskirche zu Venedig) nach den Modellen der Bildhauer Lombardi (s. diese) im J. 1515. Wahrscheinlich der Grossvater des unten erwähnten Giovanni Alberghetti.

s. Temanza, Vite degli Architetti etc. Veneziani. Venezia 1778. p. 89. — Moschini, Guida di Venezia. p. 83.

*

Alfonso Alberghetti, Bildhauer von

Ferrara in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh., wahrscheinlich Schüler des Aless. Vittoria. Von ihm ist ohne Zweifel der eine der beiden schönen Bronze-Brunnen im Hofe des Dogenpalastes zu Venedig; im Inneren findet sich die Bezeichnung: Alberghetti 1559 (der andere Brunnen 1556 von Niccolò di Conti). Zu Cicognara's Zeit und noch 1846 befanden sich in der Galerie des Marchese Costabili zu Ferrara zwei Bronze-Vasen, ornamentirt mit Figuren, Masken, Sphinxen und Arabesken im reichsten Renaissancegeschmack, bez.: ALFONSO. ALBERGETO. FERRARIENSI. ME FECIT. ANNO. DOMINI MDLXXII.

Andere Werke lassen sich nicht mehr nachweisen. A. gehörte jedenfalls zu jener Zahl ferrarischer Bildhauer, welche unter dem Herzog Alfonso I. von Ferrara zu der reichen Ausschmückung der Schlösser des Hauses Este, Belriguardo, Belvedere und Belfiore wesentlich beigetragen haben.

Alfonso gehörte wahrscheinlich derselben Künstlerfamilie Alberghetti von Venedig an, daraus mehrere Erzgiesser hervorgingen.

s. Cicognara, Storia della Scultura. III. 343.

*

Alberghetti. Giovanni Alberghetti, Sohn des Giulio A., Erzgiesser im 16. Jahrh., von Venedig gebürtig, wahrscheinlich Enkel des Zuanne Alberghetti, Vorstand der Artillerie-Werkstätten unter Ferdinand I., Grossherzog von Toskana. Diesem Meister hat Jodoco del Badia das ihm gebührende Ansehen zurückgegeben, indem er bewies, dass Alberghetti die Bildwerke des Giovanni Bologna, der selber niemals Giesser gewesen, gegossen habe. Aus Urkunden geht hervor, dass dies mit der Reiterstatue Cosimo's I. (auf der Piazza della Signoria zu Florenz), mit einem Kruzifix für den Grossherzog Ferdinand und mit dem hl. Johannes (in der Loggia von Orsanmichele ebenda) der Fall gewesen. Ueber den schwierigen Guss jener Reiterstatue berichtet ein Dokument: »Eben um 3 Uhr des Nachts, Freitag den 27. Sept. 1591 ist das Feuer im Namen Gottes gemacht worden. 28. Sept. 1591: Nachdem das ganze Metall in das Bad geleitet worden, zog in Gegenwart des Don Giovanni de' Medici Giovanni Alberghetti den Zapfen heraus, und Alles ging so glücklich von Statten, dass man es nicht besser wünschen konnte; und das war am Samstag Abend um 24½ Uhr am 28. Sept., und um ein Uhr Nachts war das ganze Metall eingeflossen. Das bestätige Ich, Giovanni Alberghetto, am 16. Okt. 1591«. Messer Giovanni Bologna und Maestro Pietro Fabbrici bezeugen in derselben Urkunde, dass A. 30239 Pfd. Metall in den Ofen gebracht, es geschmolzen und in die Form gegossen habe. — Das Nettogewicht der Statue mit dem Pferde ist 23154 Pfd. = 7718 Kil.

Alberghetto Alberghetti, Bruder des Vorigen, war ebenfalls Erzgiesser. Ueber ihn berichtet Gian Bologna einmal an den Sekretär des Grossherzogs Ferdinand.

s. Jodoco del Badia, Per le Nozze Bellini e Magnani. Firenze 1868.

Cavallucci.

Alberghetti. Giusto Emilio Alberghetti, Militäringenieur (Kriegsbaumeister), in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. zu Venedig. Sein Zeichen: G. E. A. Sco. findet sich auf einer Platte, worauf Befestigungswerke, Schanzkörbe, Faschinen u. s. f. abgebildet sind, in:

Compendio della Fortificazione .... scritto per commando dell' ... Sebº. Mocenigo .... da Giusto Emilio Alberghetti. Venezia MDCXCIV. Fol. Der Autor hat offenbar auch die Kupfertafeln gest.

GEA, auf einer Platte verschiedene Arten von Circumvallationslinien darstellend, wol aus demselben Werke.

Börner's Manuskript.

Ein Sigismondo Alberghetti, ebenfalls zu Venedig, möglicher Weise ein Sohn des Vorigen, schrieb das seltene, durchaus von Kupfertafeln abgezogene Werk: *Nova Artilleria Veneta Sigismundi Albergeti —. Opus posthumum.* Auf dem Titel zu den Tafeln findet sich: Venetiis MDCCIII. Alberghetti widmete das Werk dem Papste Klemens. Auf dem Titelbl. liest man die verschlungenen Buchstaben SA und Inv., wodurch Alberghetti ohne Zweifel sich als Zeichner hinstellt.

W. Schmidt.

Alberi. Marco Alberi, Landschaftsmaler, soll 1722 zu Gaeta geb. sein. Nach ihm:

Sei Paisagi dedicati alla Signora Marchesa di Mancini di M. Alberi inv. M* sc. qu. 8. Der Radirer ist der Marquis von Montmirail.

Nach Basan (Ed. II. Vol. II. 48) sollen diese Bll. 1733 ausgeführt worden sein. Dann muss Alberi's Geburt früher als 1722 fallen. Basan ist freilich wenig zuverlässig, immerhin aber bemerkenswerth, dass der Marquis bereits 1728 als Radirer thätig war, was A.'s Geburt um 1722 zweifelhaft macht.

W. Schmidt.

Alberi. Francesco Alberi, Maler, Sohn des Odoardo A. und der Lucia Ricci von Pesaro, geb. in Rimini 3. März 1765, † zu Bologna 24. Jan. 1836. Seinen ersten Unterricht empfing er von Giuseppe Soleri, einem damals angesehenen Figurenmaler. Mit zwanzig Jahren kam er nach Rom, wurde dort Schüler des Corvi und bildete sich dann weiter nach den Meistern des Cinquecento aus. Nach fünfjährigem Aufenthalte in Rom kehrte er nach Rimini zurück und malte dort in verschiedenen Häusern in Oel u. Fresko. Mit dreissig Jahren verheirathete er sich; sein Sohn Clemente widmete sich ebenfalls der Malerei. 1803 wurde er Professor der Akademie in Bologna und 1806 an derjenigen zu Padua, wo er im bischöflichen Palast malte; 1810 kehrte er dann in seine frühere Stellung nach Bologna zurück.

Werke aus seiner Jugendzeit sind ein Altarbild in der Kirche S. Maria zu Forli und drei Darstellungen aus der Geschichte Napoleon's. Er hat dann weiterhin insbesondere mythologische Gegenstände gemalt: Sterbende Dido, Tod des Cato, Die Erkennung des jugendlichen Achilles (in der Villa Sommariva am Comer-See), Polyphem, Herkules am Scheideweg, Ein vom Blitz erschlagener Titan, Rhadamistus wirft die erdolchte Zenobia in den Fluss Araxes; letzteres sein bestes Werk. Doch auch noch religiöse Gemälde, so eine hl. Familie im Besitze des Königs von Holland. Endlich noch Bildnisse, darunter eines von Pius VII. Seine Arbeiten sind in der klassisch-akademischen Weise jener Zeit, die ihren Hauptvertreter in dem Franzosen David hatte.

s. Gazetta di Bologna 10. Mai 1836. — Tipaldo, Biografia degli Ital. Ill. III. 373 ff.

*

Alberi. Giovanni Alberi, Historienmaler, geb. um 1790, machte seine Studien in Rom und trieb seine Kunst mit Beifall in Bologna. Er malte Gemälde für Kirchen und Paläste, Porträts und Genrebilder.

*

Alberich. Alberich, »Magister lapicida« zu Breslau erhält 1299 eine Zahlung für den Bau des dortigen Ohlauer Thores und des Rathhauses; gleichzeitig mit ihm war an denselben städtischen Bauten auch der Steinmetz Magister Martinus thätig, der bis 1302 vorkommt.

s. Mittheilungen der k. k. Central-Commission 1863. VIII. 136.

H. Otte.

Alberici. Enrico Alberici, s. Albrizzi.

Albericus. Petrus Alberici me fecit cum patre: so lautet die Inschrift auf einem alten Steinkreuze, wahrscheinlich aus dem 12. oder 13. Jahrh., das sich gegenwärtig in der Kirche S. Petronio zu Bologna befindet. Auf der Vorderseite des Kreuzes der gekreuzigte Heiland mit folgendem einfachen Dialog zwischen Maria und dem Sohne: *Mater*. Fili. *Filius*. Quid, mater. *Mater*. Deus es? *Filius*. Sum. *Mater*. Cur ita pendes? *Filius*. Ne genus humanorum vergat in interitum. Auf der Rückseite Christus in einer rautenförmigen Einfassung getragen von den drei Erzengeln Michael, Gabriel und Raphael.

Eine Ueberlieferung schreibt dieses Kreuz nebst drei andern in jener Kirche dem 5. Jahrh. zu; sie seien bei den Thoren der Stadt von dem hl. Petronius errichtet worden. Doch stammen sie sämmtlich aus späterer Zeit. Solche Steinkreuze wurden an Kreuzwegen aufgestellt, zur Entsühnung derselben vom heidnischen Kultus, der sie der dreiköpfigen Hekate zu weihen pflegte.

s. C. C. Perkins, Italian Sculptors. London 1868. p. 238.

*

Albericus. Albericus von Chalons war ein Geistlicher im Gefolge des Karl von Anjou, dem dieser die oberste Leitung anvertraute, als er beschlossen hatte, auf dem Schlachtfelde bei Benevent, wo Manfred gefallen war, eine Kirche zu erbauen. Urk. vom 24. Juli 1269, bei Schulz, Denkm. d. K. d. Mittelalters in Unterit. II. 332. Er ist wol auch derselbe Albericus Burgundus, der 1278 die Oberaufsicht über die Bauten am Schlosse zu Brundusium führte; Urkunde ebenda. IV. 69. vergl. I. 299.

Fr. W. Unger.

Alberino. Giorgio Alberino, Maler von Casale im Piemontesischen, geb. gegen 1606, war Schüler und Gehülfe des Guglielmo Caccia, genannt Moncalvo. Lanzi zählt ihn zu den besseren Schülern des Meisters, der bekanntlich auch geringe Talente an seinen Arbeiten theilnehmen liess. Keine weiteren Nachrichten.

s. Lanzi, Storia Pittorica. Ed. V. Fir. 1834. V. 310.

*

Alberis. Alberis, spanischer Bildhauer dieses Jahrh., der nach verschiedenen mittelmässigen Arbeiten mit einer überlebensgrossen Gruppe Nestor u. Antilochus 1821 in Rom plötzlich grossen Beifall fand. Der Sohn ist mit heftiger Bewegung im Begriff, kämpfend den Vater zu vertheidigen, der schon verwundet auf ein Knie gesunken ist. Thorwaldsen soll von dem Werke gesagt haben, er würde stolz sein, wenn es aus seiner Hand hervorgegangen wäre. Nicht erwähnt in dem sonst ausführlichen Werke von Ossorio y Bernard (Gal. biogr.) über spanische Meister dieses Jahrh.

s. Kunstblatt, Stuttgart 1821. p. 35.

*

Albero. Albero, Baumeister in Köln, wölbte laut Urkunde bei Mering (Gesch. der Kuniberts- und Apostelkirche in Köln, p. 36) im J. 1219 die Apostelkirche. Boisserée (Bull. archéol. II. 513) hielt ihn für eine Person mit Wolbero in Neuss.

s. Art. Albero in Merlo, Nachrichten etc.

Fr. W. Unger.

Alberoni. Giovanni Battista Alberoni, Prospektmaler, geb. am Beginn des 18. Jahrh. Er war Schüler von Ferdinando Galli, genannt Bibiena, zeichnete sich als Schüler der Bolognesischen Akademie (Clementina) aus und wurde 1730 zu ihrem Mitglied ernannt. Todesjahr unbekannt. Als Ornament- und Architekturmaler in Fresko war er seiner Zeit sehr beliebt, und malte viel Derartiges in Kirchen, Villen u. Häusern, sowol zu Bologna als in nahe gelegenen Städten, wie z. B. Rovigo.

s. Crespi, in Felsina pittrice. III. Roma 1769. p. 88. — Pitture etc. della Città di Bologna. Bologna 1792. p. 50. — Fr. Bartoli, Le Pitture etc. della Città di Rovigo. Venezia 1793. passim.

*

Albers. Anton Albers, Landschaftsmaler, 1765 zu Bremen geb. Er war zuerst Kaufmann, zog sich aber, da er mit einem hübschen Talente

für Malerei begabt war, später von den Handelsgeschäften zurück, um sich der Kunst zu widmen, ohne dass er darin jemals einen eigentlichen Lehrer hatte. Er lebte zunächst mehrere Jahre in Paris, bereiste die Niederlande, England, Spanien und Italien und liess sich zuletzt 1816 in Lausanne nieder, wo er, nur der Landschaftsmalerei lebend, 1844 st. Seine Bilder sind theils Veduten aus Italien und der Schweiz, theils eigene, an Claude Lorrain erinnernde Kompositionen, denen es nicht an Talent, aber wol an künstlerischer Freiheit und gehöriger Durchbildung fehlt. Die meisten seiner Bilder befinden sich im Privatbesitz zu Bremen. Eine Schweizer Landschaft und Waldige Gebirgslandschaft in Löwenberg im Besitze des Fürsten von Hohenzollern-Hechingen.

H. A. Müller.

Albert. Meister Albert und Peter nennen Chroniken aus dem J. 1271 jene beiden lombardischen Künstler, welche um jene Zeit nach Ungarn berufen wurden, um das Grabmal der hl. Margarethe, Tochter des Königs Béla IV. von Ungarn, auf der zwischen Pest und Ofen befindlichen Margaretheninsel auszuführen. Das Grabmal, welches jedenfalls ein sehr hervorragendes Kunstwerk gewesen sein muss, bestand aus rothem Marmor, einzelne Theile desselben, als: Statuen und Reliefs, welche das Leben und die Wunder der hl. Prinzessin darstellten, scheinen aus weissem Marmor gewesen zu sein, da die gleichzeitige ungarische Margarethenlegende ausdrücklich erwähnt, »der heiligen Frau Margarethe Wunder von der Erweckung des Kindes sei auf ihrem Grabe aus weissem Marmorstein ausgehauen«, obwol die Legende das Grabmal früher ausdrücklich aus rothem Marmor gehauen nennt.

s. Ipolyi in Magyar akadémiai évkönyvek (Jahrbücher der ungarischen Akademie). Band X., 13. Stück, p. 62.

L. Hevesi.

Albert. Meister Albert erbaute, wie inschriftlich bezeugt ist, 1450—70 die Stiftskirche zu Römhild im Hennebergischen im spätgothischen Stil der sächsischen Schule, in wol gebildeten Formen u. durchweg noch in ansprechender Fassung. Eigenthümlich ist die Einrichtung des westlichen Theils der Kirche, der ebenso wie der östliche, polygonisch schliesst, mit einer von sechs zierlichen Pfeilern u. Kreuzgewölben getragenen, jetzt mit der Orgel ausgefüllten, ursprünglich wahrscheinlich für die Landesherrschaft bestimmten Empore.

s. Kugler, Kleine Schriften. II. 648.

H. Otte.

Albert. Albert, Silberarbeiter aus Lübeck, kam im J. 1490 mit einer Reihe anderer, meist italienischer, Künstler und Handwerker im Anschluss an eine russische Gesandtschaft nach Moskau.

s. Карамзинъ, исторія государства Россійскаго (Karamsin. Gesch. d. russ. Reiches), 3. Aufl. St. Petersb. 1830. VI. Anmerk. 88.

Ed. Dobbert.

Albert. Albert von Westphalen, s. Aldegrever.

Albert. Albert Simonsz, s. Simonsz.

Albert. Albert von Soëst arbeitete 1566—1583 die nach reichem Entwurfe höchst sauber und ausdrucksvoll ausgeführten Schnitzarbeiten im Rathhause zu Lüneburg, welche eine eigenthümliche Vermischung von Formen der vorgeschrittenen Renaissance mit gothischen Ornamenten zeigen. Es sind die Reliefs an der etwa 4′ hohen Schranke in der Rathsstube, darstellend: an der nördlichen Seite unten das Stadtwappen, darüber das Urtheil Salomo's, über diesem das Lesen des Gesetzbuches auf Geheiss des Hohenpriesters Hiskia (II. König. 22, 8), die Statuetten von Moses, Aaron und Josua; an der südlichen Seite das jüngste Gericht, Moses, den Israeliten ihre Undankbarkeit gegen den Schöpfer vorhaltend, und in kleinen Bildsäulen: Mucius Scävola, St. Georg und den, in den feurigen Abgrund sich stürzenden Marcus Curtius; ausserdem die ausgezeichneten Schnitzwerke an den Eingängen dieses Gemachs, darunter mehrere Basreliefs (Scipio's Enthaltsamkeit, die Treue und die Standhaftigkeit des Regulus), sowie viele Statuetten. Zwei Karyatiden enthalten die Inschrift: »Albertus Suzatienus 1568«. Auch findet sich das Monogramm A. S. auf einer in diesem Schnitzwerk vorkommenden Nachbildung von H. Aldegrever's Tod des Manlius mit der Guillotine (Bartsch 71), an derselben Stelle, wo der Kupferstich Monogramm und Jahrzahl enthält (*Mittheilung von Woltmann*).

In den Kämmerei-Rechnungen zu Lüneburg aus d. J. 1572—1583 heisst es: »dem Albert vaen Soestte, dem Bilder Snider up reckenunge des Snittwerkes an Marken« (308 Mark Geldes) und »24 dickern Dallern gegeven«.

Man hat diesen Albert zu einen Sohn des Aldegrever machen wollen, doch gibt es hiefür keinen Beweis.

s. Westfälische Zeitschrift für Geschichte und Alterthumskunde. IV. 162.

H. Wilh. H. Mithoff.

Albert. J. Albert, Kupferstecher um 1600. In Weigel's handschriftl. Bemerkungen finden wir eines Jean Albert, Stechers aus Goltzius' Schule, gedacht. Ohne Zweifel derselbe Meister. Nur durch folgendes Bl. nach H. Goltzius bekannt:

Der kleine Johannes mit dem Lamm, am Fusse eines Baumes. Nach H. Goltzius. 1600. 8.

W. Schmidt.

Albert. Albert Ferdinand Herzog zu Braunschweig-Lüneburg, radirte um 1732 einige Landschaften mit Gebäuden. Die Abbreviatur Alb. u. Alb. Ferd. H. z. B. L. findet man,

nach Nagler, Monogr. (I. No. 835) auf geätzten Bll. nach Abraham Bloemaert.

W. Schmidt.

Albert. Albert malte um 1754 in den Zimmern des dem Prinzen Heinrich von Preussen gehörigen Lustschlosses Reinsberg.

s. Hennert, Beschreibung des Schlosses. Berlin 1778. p. 29.

W. Schmidt.

Albert. Wenzeslaus Albert, Maler zu München. In der Kreuzkirche auf dem Leichenacker zu Polling bei Weilheim sind zwei Gemälde von ihm.

Ein Maler Joh. Wenzl. Albrecht aus Plan in Böhmen war 1770 Mitglied der Kunstakademie von München. Derselbe?

s. Lipowsky, Künstlerlexikon.

W. Schmidt.

Albert. Albert Kasimir, Herzog von Sachsen-Teschen, Sohn des Königs August III. von Polen, geb. 11. Juli 1738 zu Morizburg bei Dresden, † 1822 zu Wien, ist der Gründer der berühmten Handzeichnungs- u. Kupferstichsammlung zu Wien, die unter dem Namen der Albertina allgemein bekannt ist. Er versuchte sich auch selbst in der Kunst. Nach ihm wurden gestochen:

1) Prinz Moriz von Isenburg, Oberstlieutenant in kursächsischen Diensten. Pr: Albert del. ad vivum. 1763. C. F. Holzmann sc. 8.
2) Ein Pole mit einem Stock. Karikatur. Nach einer Skizze gest. von C. F. Boetius. 1768. gr. 8.
3) Ulysse enlevant le fils d'Andromaque. Nach dem Gemälde Calabrese's zu Presburg. Albert Prince de Saxe Teschen del. J. L. Schmutzer sc. 1778. Fol.

W. Schmidt.

Albert. Heinrich Albert, Maler, geb. zu Dresden 1766, † 1820, studirte zuerst bei J. E. Schenau, dann bei Casanova. Sein Hauptfach war die Miniaturmalerei und zwar besonders Bildnisse, doch werden auch Arbeiten im histor. Fache von ihm genannt. Namentlich aufgeführt werden von ihm: Saturn, wie er dem Amor die Flügel beschneidet, in Oel, und Eine neben Kupido liegende Danae; dann die Bildnisse des k. sächsischen Hofkupferstechers Raspe und des Russen Sobolew (alle auf der Dresdener Ausstellung von 1806). Ob nach ihm das folgende Bildniss gestochen wurde, wissen wir nicht zu entscheiden.

1) Muzio Clementi, Klavirvirtuos und Komponist, 1752—1832. Albert pinx. 1803. Gest. von Fr. W. Bollinger. 4.
2) —— Dass. Devrient sc. 8.

s. H. Keller, Nachrichten von allen in Dresden lebenden Künstlern. Leipzig 1788. — Füssli, Neue Zusätze.

W. Schmidt.

Albert. A z. Albert, Kupferstecher in Punktirmanier, arbeitete zu Paris 1824.

S. Euphrasie. Nach Chery. 8.

s. Le Blanc, Manuel.

W. Schmidt.

Albert. Albert Herzog von Chevreuse, s. Chevreuse.

Albert. Prinz Albert von Sachsen-Koburg, Gemahl der Königin Viktoria von England, geb. 1819, † 1861, war als Dilettant, Dichter, Maler und Komponist, überhaupt ein grosser Förderer der geistigen Interessen Englands. Seine Gemahlin radirte nach seinen Zeichnungen:

1) Nonne mit Rosenkranz auf dem Haupte. Halbfigur. Alb. inv. VR. (Victoria Regina) 3/1. 1841. 8.
2) Studienbl. mit Ritterkampf u. zwei Köpfen. V. R. Sept. 1. 1840. after Alb. W. G. qu. 4.

W. Schmidt.

Albert. Friedr. Wilh. Ferdin. Theodor Albert, Landschaftsmaler u. Lithograph, geb. 28. Juni 1822 zu Magdeburg, besuchte 1841—46 die kgl. Akademie in Berlin unter Schadow und wandte sich dem Landschaftsfache zu. Auf einer Reise, die er 1853—55 nach Rügen, dem Rhein und den Taunusbädern unternahm, füllte er seine Mappen mit Originalaufnahmen, die später von ihm selbst in farbiger Lithographie vervielfältigt wurden. Seit 1856 nimmt er den thätigsten Antheil sowol durch Aufnahme von Original-Aquarellen, als auch durch ihre Ausführung in mehrfarbigem Steindruck an dem von Alex. Duncker in Berlin herausgegebenen Prachtwerke: »*Die ländlichen Wohnsitze, Schlösser etc. in der preussischen Monarchie*«. qu. gr. Fol. Nebenbei ist er von den namhaftesten lithogr. Instituten nicht allein des Vaterlandes, sondern auch aus Stockholm, Riga, Kopenhagen u. s. w. beschäftigt. Seine Aquarelle, die von grosser technischer Vollendung zeugen, sind sämmtlich im Besitz reicher Kunstfreunde.

Nach mündlichen Mittheilungen.

Wessely.

a) Von ihm gezeichnet und lithographirt:

1) Rhein-Album. Samml. der hervorragendsten Punkte des Rheins von Mainz bis Cöln. Nach d. Natur gez. u. lith. 36 Bll. in lithogr. Buntdruck. Mainz 1858. v. Zabern. qu. 4.
2) Die Taunusbäder. Mit dem Titelbl., worauf Wiesbaden. 21 Bll. Nach der Natur gez. Berlin, W. L'Elliot. qu. 4.
3) Ansichten von Rügen. 18 Bll. (No. 15. 16 von W. Ernst, No. 17. 18 von J. Kuhn). Berlin, Zawitz. qu. 4.
4 u. 5) Das Blindekuhspiel (der Bauernkinder). — Das Vogelnest. (Bauernkinder, ein Nest mit jungen Vögeln betrachtend.) 2 Bll. Farbendruck. Berlin 1859. kl. qu. Fol.
6 u. 7) Die Wasserfahrt. (Junge Männer u. Damen auf der Wasserpartie.) — Die Angler. (Aeltere Männer und ihre Frauen angelnd.) 2 Bll. Farbendruck. Berlin 1859. kl. qu. Fol.
8 u. 9) Der Sonntag-Morgen (Fahrt zur Kirche). — Sonntag-Abend (Rückkehr vom Feste). Farbendruck. Berlin 1860. qu. Fol.
10 u. 11) Der erzählende Grossvater. — Die ge-

nesende Schwester. 2 Bll. Familienscenen. Farbendruck. Berlin 1860. kl. qu. Fol.

12 u. 13) Der erste Kummer. — Die mildthätigen Kinder. 2 Bll. Familienscenen. Farbendr. Berlin 1860. kl. qu. Fol.

14) Das Grab Humboldt's. Berlin, Sala. Fol.

15) Verschiedene Landschaften, für den Farbendruck vorgearbeitet.

16) Mehrere Zeichenvorlagen für Hermes in Berlin.

b) Von ihm nach Anderen lithographirt:

1) Bad Brückenau vom Sinnberge. Gez. v. Herrle. Würzburg 1858. kl. qu. Fol.

2) Arnstadt, Total-Ansicht. Nach der Natur gez. von Ripe. Doppel-Tondruck. Ebend. 1861. gr. qu. Fol.

3) Arnstadt und Umgebung in 10 farbigen Lithographien. Gez. von W. Ripe. Sondershausen 1861. kl. qu. 4.

4) Sondershausen. Total-Ansicht. Nach der Natur gez. von W. Ripe. Doppel-Tondruck. Sondershausen 1861. gr. qu. Fol.

W. Engelmann.

Albert. Joseph Albert, königl. bayer. und kaiserl. russischer Hofphotograph, geb. in München den 5. März 1825, Sohn des königl. Bauinspektors Jos. Albert, wurde ebenfalls zum Baufache gebildet, ging aber sehr früh schon zur Daguerrotypie über, die er später mit der Photographie vertauschte. Er errichtete erst ein Etablissement in Augsburg, welches er im J. 1858 nach München verlegte. Wenn die deutsche Photographie in letzterer Stadt dermal einen ihrer Hauptsitze hat, so verdankt sie diess zumeist der Unternehmungslust und dem erfinderischen Geiste Albert's, der unstreitig zu den ausgezeichnetsten Photographen unserer Zeit gezählt werden muss.

Zunächst machte er sich dadurch bemerkbar, dass er der erste war, der sich den Forderungen des Buchhandels anzubequemen und grosse Auflagen von einer Platte rasch herzustellen ermöglichte. — Schon in Augsburg hatte er durch die gelungene Reproduktion der Bilder der k. Pinakothek in München Aufsehen erregt. Als er dann ausser den gewöhnlichen Porträtbildern mit am frühesten die Photographie zur Reproduktion von alten Kupferstichen, Holzschnitten und Handzeichnungen im Grossen benutzte, begründete er seinen grossen Ruf besonders durch die schöne Reproduktion der Kaulbach'schen Zeichnungen zu Göthe, wo er mit glänzendem Erfolg zuerst in Deutschland Platten in facsimile Grössen herstellte und den Sieg der Photographie über den Kupferstich zu derartigen Zwecken sicherte. Fast gleichzeitig mit dieser folgte nun eine ganze Reihe anderer Unternehmungen, unter denen wir nur die bei Cotta erschienenen Illustrationen zu Schiller's Gedichten von Ramberg, Piloty u. A. erwähnen, dann den grossen anatomischen Atlas von Rüdinger, bei welchem er zuerst mikroskopische Bilder bis zur fünffachen Vergrösserung auf die photographische Platte übertrug, endlich die berühmten Illustrationen Schwind's zum Märchen von den sieben Raben. Er hat dann noch weiterhin Handzeichnungen aller Art, Oelgemälde, Aquarelle, Fresken mit gleicher Virtuosität u. gleicher Massenhaftigkeit reproduzirt. Ausserdem aber war er unter den Ersten, welche die Zeichnungen direkt auf die Holzstöcke und lebensgrosse Bildnisse direkt auf Malerleinwand zum Malen photographirten. Ueberhaupt stellte er wol die grössten Porträts, ganze Figuren in Lebensgrösse auf 8 Fuss hohen Bogen her. Ebenso fertigte er unter den Ersten chromophotographische Bildnisse.

Die durch seine Kühnheit und Rastlosigkeit herbeigeführte Vergrösserung seines Betriebes nöthigte ihn bald, sein Etablissement in drei selbständige Branchen zu theilen, von denen eine die Reproduktion aller Arten von Kunstwerken für Andere besorgt, die andere das Porträtfach in allen Formen und Grössen umfasst, die dritte endlich den eigenen bedeutenden Verlag herzustellen hat. Nächst Schwind's Märchen sind aus demselben noch die berühmten Preller'schen Landschaften zur Odyssee, Horschelt's virtuose Zeichnungen aus den Kaukasusfeldzügen, die Nibelungensage nach den Fresken von Schnorr in der Münchner Residenz, ebenso die historischen Fresken des Nationalmuseums u. a. m. hervorgegangen.

Diejenige Erfindung indessen, welche seinen Namen für immer mit der Entwickelungsgeschichte der Lichtbildnerei verknüpfen wird, ist der Photographie-Druck, die sogenannte Albertotypie. Dieses ganz eigenthümliche und bis jetzt unübertroffene Druckverfahren besteht darin, dass das Lichtbild auf einer Glasplatte fixirt, u. dann etwa so wie eine lithographische Kreidezeichnung mit Druckerschwärze abgedruckt wird. — Diese Technik beseitigt also nicht nur das grösste Gebrechen der Photographie, die Vergänglichkeit ihrer Abdrücke, welches bis dahin niemals vollständig überwunden werden konnte, sondern sie gestattet auch eine viel vortheilhaftere und raschere Herstellung derselben, die sogar noch leichter ist als die der Aquatintablätter, mit denen die ihrigen überhaupt am meisten Aehnlichkeit haben. Ist es allerdings noch nicht gelungen, der Albertotypie die ganze Weichheit und den eigenthümlichen Schmelz zu geben, dessen die Photographie fähig ist, so ist man dafür offenbar erst im Beginn dieser Technik, und scheint dieselbe unbedingt noch weiterer Ausbildung fähig.

Es kann nicht geleugnet werden, dass die deutsche Photographie im Allgemeinen die Weichheit und Klarheit der Halbtinten sowie des Helldunkels noch nicht erreicht hat, welche die besten englischen Landschaften und die französischen Reproduktionen von Oelgemälden auszeichnet, wie sie augenblicklich Bingham in grösster Vollkommenheit darstellt. Wenn sie aber neben diesen Produktionen immer noch härter und magerer erscheint, zu viel Schwarz

und Weiss und zu wenig Vermittlung dazwischen zeigt, so liegt dies vielleicht weniger in der mangelnden technischen Vollkommenheit, als am fehlerhaften Geschmack, der bekanntlich bei allen Hülfskünsten sich nach dem Stande der Produktion in der Malerei zu richten pflegt, von ihr seine Impulse empfängt. Den dermaligen raschen Fortschritten der Letzteren in koloristischer Beziehung dürfte also wol auch die Photographie bald folgen, wenn sie auch bei Albert im Ganzen ihr Hauptverdienst immer noch mehr in der Massenhaftigkeit der Produktion, als in der hohen künstlerischen Virtuosität derselben gesucht hat.

Fr. Pecht.

Albertal. Johann Albertal, Baumeister u. Bildhauer des 17. Jahrh., geb. zu Treffen in Krain. Um das J. 1630 kam er nach Kroatien, wurde Bürger von Agram und ist der einzige unter den Baumeistern des Agramer Domes, dessen Name bekannt ist. Laut einem mit dem Agramer Bischof Franz Hasanović am 20. Jan. 1630 geschlossenen Vertrag verpflichtete sich der Meister die vom Blitz getroffene und eingestürzte Wölbung des Sanktuarium's und Presbyterium's neu aufzubauen, und den zerstörten Hochaltar der Kirche aufzurichten. Nachdem er diese Arbeiten 1632 vollendet, ging er mit dem Agramer Dom-Kapitel am 12. Jan. 1633 einen neuen Vertrag für den Wiederaufbau des in einer Belagerung von Agram zerstörten Thurmes der Domkirche ein. Diese Arbeit vollendete er erst nach 10 Jahren (1643), wobei er für die Ausführung des Baues 2200 fl. rheinisch und für die Aufstellung der Kuppel 500 fl. nebst 30 Eimer Wein ausbezahlt bekam. Der Thurm, von gemeisselten und polirten Quadern aufgeführt und mit Marmorplatten eingefasst, hat acht Stockwerke, von denen die drei erstern der ältern Bauperiode angehören. Im J. 1647 restaurirte Albertal den Chor der Agramer Domkirche und erhielt für seine Arbeit 2800 rhein. fl. nebst 100 Eimer Wein und einem Quantum von Getreide und Heu. Von Albertal rührt auch die Zeichnung des jetzigen schönen Hauptportals der Agramer Domkirche her. Der Meister wird in den Stadtprotokollen noch im J. 1655 als ein Unterthan des Klosters von Sittich in Krain erwähnt.

s. Kukuljević, Slovnik umjetnikah jugoslavenskih.

Kukuljević.

Alberti. Antonio Alberti oder di Alberto, s. Antonio.

Alberthal. Josephine Alberthal zeichnete folgendes Bildniss:

Georg Ludwig Spalding, Philolog, Dichter, Gymnasialprofessor zu Berlin 1762—1811. Jsph. Alberthal del. L. Buchhorn sc. Oval. Fol.

W. Engelmann.

Alberti. Leon Battista Alberti, einer der hervorragendsten Meister des 15. Jahrh., der nicht bloss durch seine künstlerische und kunstliterarische Thätigkeit, sondern fast mehr noch durch seine universale Bildung und seine ganze Persönlichkeit die Erneuerung des Kunstlebens jener grossen Epoche unter den Ersten mitbewirkt hat. An der Wiederbelebung der Antike hat er den grössten und vielseitigsten Antheil genommen und so auf seine Zeitgenossen einen weitgreifenden Einfluss geübt; dann auch insbesondere, gleich nach Brunellesco u. Michelozzo, sowol durch seine Schriften als durch seine Bauten jenen Umschwung in der Architektur mit herbeigeführt, der unter dem Namen der Renaissance die Entwickelung der gesammten neueren Baukunst bestimmt hat. Was aber dem merkwürdigen Manne sein besonderes, für jene Zeit höchst charakteristisches Gepräge gibt, war seine volle geschlossene Individualität, von der breitesten Anlage des Geistes und einer seltenen Durchbildung des ganzen Menschen. Ein Mann, so schreibt Poliziano an Lorenzo de' Medici, von der grössten Feinheit des Geistes, der schärfsten Einsicht und der ausgesuchtesten Gelehrsamkeit, dem wahrlich nichts verborgen ist, keine Kenntniss, sei sie noch so entlegen und keine Wissenschaft, sei sie noch so dunkel. Und sein Zeitgenosse Landino nennt ihn das eine Mal einen encyklopädischen Menschen, das andere Mal den »göttlichen« Mann, der Alles, was Menschen zu wissen möglich sei, gewusst habe; von Allen, welche mehrere Jahrhunderte hervorgebracht, sei in ihm die grösste Fülle von Wissen und Geist gewesen. Aber nicht minder als das geistige, war das körperliche sowie das Empfindungs-Leben in ihm ausgebildet. Fast könnte er wie die Verkörperung des Ideals erscheinen, welches jene Zeit sich gesetzt hatte. Und so war auch das klassische Alterthum in ihm lebendig geworden, wie nicht leicht in einem Zweiten seiner Zeitgenossen. Ganz abgelöst war er von der mittelalterlichen Denk- und Empfindungsweise, und rückhaltslos hingegeben dem Wesen der neuen Zeit, die er selber mit heraufbrachte. Freilich war seine Universalität der Art, dass das künstlerische Schaffen, so bedeutend es an sich war, doch erst in zweiter Linie hervortrat; auch darin ist der Meister für die Renaissance bezeichnend, dass in ihm die Bildung der Kunst, der Zeit wie dem Rang nach, voranging. Um so mehr aber ist, um auch seine künstlerische Bedeutung richtig zu schätzen, die ganze Persönlichkeit in's Auge zu fassen.

I. Seine Familie. Erziehung. Charakter u. Universalität.

Alberti gehörte einer der vornehmsten Familien von Florenz an, die von den Herren von Catenaja abstammte (Ugolino Verino: »Nobileque Alberti genus est: Catenaja mater«, womit nur die ursprüngliche Abstammung gemeint ist). Nach der Zerstörung dieses Besitzthums wohnte ein Zweig der Alberti da Catenaja in Florenz, ein anderer in Arezzo: der erstere, von dem un-

ser Meister stammt, nannte sich bloss degli Alberti, der andere bloss da Catenaja. Noch heute blüht diese florentiner Familie in einem Nebenzweige, den Herzogen von Luynes, die in gerader Linie von Tommaso di Luigi di Tommaso Carroccio abstammen (einem Blutsverwandten unseres Alberti), der 1409 von seinem Vater in Frankreich zurückgelassen worden und daselbst zu hohen Würden emporstieg (s. Histoire de la Noblesse du Comtat Venaissin, T. IV). Schon seit Anfang des 14. Jahrh. hatten sich die Alberti in Florenz hervorgethan, neun Mal waren sie zur obersten Würde des Gonfaloniere gelangt. Die nächsten Vorfahren Leon Battista's spielten dann in der politischen Geschichte ihrer Vaterstadt eine hervorragende, ihnen selber freilich verhängnissvolle Rolle. Sie betheiligten sich, und insbesondere sein Grossonkel Benedetto, der sich zu einer gefürchteten Machtstellung emporgeschwungen, an einer Verschwörung der »Weissen« gegen Maso degli Albizzi u. seine Partei, welche gegen Ende des 14. Jahrh. Florenz beherrschten. Allein durch Verrath missglückte der Anschlag, und so mussten mit einer Anzahl anderer Florentiner aus den edelsten Geschlechtern, den Medici, Ricci, Strozzi u. s. w., auch die Alberti, zuerst nur einige, dann aber, auf erneute Entdeckung, alle Glieder der Familie, welche das fünfzehnte Lebensjahr überschritten hatten, in die Verbannung ziehen. Erst mit Cosimo de' Medici kehrten sie 1434 nach Florenz zurück.

Während dieser Verbannung wurde Leon Battista zu Genua den 18. Febr. 1404 geb. So berichtet eine glaubwürdige Notiz, welche ein Exemplar der Florentiner Ausgabe seines Buches »de re aedificatoria« von 1485, befindlich in der Klosterbibliothek von S. Francesco zu Urbino, in den Schriftzügen jener Zeit enthält (mitgetheilt in den Memorie per le belle arti. Roma 1788. IV. 20: Autor hujus Architecturae D. Leo Baptista de Albertis natus est Januae anno Christianae Salutis 1404. hora prandii usu mercatorum die 18. Februarii). Bisher war sein Geburtsjahr verschieden angegeben: von Manni (De Florentinis Inventis Commentarium. Ferrariae 1731, cap. 31) 1398, von Bocchi (Elogia Virorum Florentinorum, p. 50) 1400; auch liessen ihn Einige in Venedig statt in Genua geb. sein. Sein Vater war Lorenzo di Benedetto, sein Oheim der Kardinal Alberto degli Alberti. Von seinen Brüdern sind uns aus seinen Schriften Carlo und Bernardo bekannt, die sich wahrscheinlich, gleich dem Vater, den Geschäften widmeten, aber ebenfalls humanistische Bildung besassen.

Auf das weitverbreitete Ansehen u. die Tüchtigkeit seiner Familie, auf die Abkunft von derselben hat Alberti zeitlebens mit berechtigtem Stolz zurückgeblickt. Sie besass jene Eigenschaften, welche ihrerseits viel beigetragen haben, die Kultur und die Kunst Italiens in jenem Zeitraum zu so hoher Blüte zu entwickeln: einmal die in's Grosse gehende kaufmännische Betriebsamkeit, welche die edelsten Geschlechter des damaligen Florenz auszeichnet; dann, wie Leon Battista selbst berichtet, in einer Anzahl ihrer Angehörigen eine keineswegs oberflächliche literarische Bildung nach den verschiedensten Seiten. Bei keinem Geschlechte sei, nach Alberti's eigenem Ausspruch (im zweiten Buch: Della Famiglia), so lange sie in der Heimat weilten, der Reichthum so gross, so stetig und so wol angewendet gewesen, als bei dem ihrigen, und Glieder desselben seien als mächtige und ihrer Ehrlichkeit wegen hochgeachtete Kaufherrn über ganz Europa zerstreut (allerdings zum Theil durch die Ungunst der Zeiten), »in London, Brügge, Köln, Venedig, Genua, Bologna, Rom, Avignon, Paris, Valencia, Barcelona, selbst in Griechenland«. — In solchen Traditionen aufgewachsen und von seinem Vater auf das Sorgfältigste erzogen, strebte Alberti von früher Jugend an nach Allem, »was Ruhm und Ehre bringt« (Worte seines anonymen Biographen bei Muratori). Von Kindheit an war er zu unausgesetzter Arbeit angehalten worden. Am Anfang einer seiner Schriften (De commodis litterarum atque incommodis) wendet er sich an seinen Bruder Carlo: »Unser Vater Lorenzo Alberti, ein Mann, der seiner Zeit, wie du dich erinnerst, bei weitem der Erste von den Unsrigen in allen Dingen war, und namentlich in der Kunst, seine Familie zu erziehen, liess uns in einer solchen Zucht gross werden, dass wir niemals müssig waren«. Bald suchte der junge Alberti selber Körper und Geist gleichmässig zu höchster Kraft und Gewandtheit auszubilden; früh schon scheint ihm deutlich dieses Ziel vorgeschwebt zu haben. In allen körperlichen Uebungen, im Ringkampfe, im Laufen, im Ball- und Wurfspiele, wie in den adligen Künsten des Reitens und Fechtens kam er bald dem Geübtesten gleich. Seine Biographen erzählen, wie er mit geschlossenen Füssen einem Mann über die Schultern springen konnte, fast unbeweglich auf dem wildesten Pferde sass, mit einem Pfeile auch den stärksten Eisenharnisch durchbohrte und im Florentiner Dome eine kleine Geldmünze emporwarf, dass sie oben am Gewölbe anklang, oder an die Aussenmauer der Kirche mit dem linken Fusse gestützt, einen Apfel über das Dach mit der Rechten hinüberschnellte.

Allein nicht minder suchte er sich in den Künsten, in Musik, Redekunst und Dichtung zu vervollkommnen. Als Organist und Komponist kam er zu Ruf, ohne dass er unter einem Meister gelernt hätte. Auf die Schönheit der Sprache und des rednerischen Ausdrucks legte er grosses Gewicht; denn er fand, dass die Beredsamkeit auf die Menschen mächtig einwirke. Für ihn, der in der Verbannung aufgewachsen, war es schwer, der reinen toskanischen Mundart ganz Herr zu werden, und doch hatte er sie nachher so in der

Gewalt, dass seine Mitbürger ihren Reden Stellen aus seinen Schriften einzufügen liebten (nach dem Bericht des anonymen Biographen bei Muratori). Und in der That, noch heute sind der elegante Fluss und die klassische Gediegenheit seines Stils bewundernswerth. Dazu kommt bei ihm eine grosse Lebendigkeit der Darstellung, die sich schon in der dialogischen Form ausspricht, welche er der Mehrzahl seiner Schriften gegeben hat. Dass ihm dabei äusserste Klarheit und Deutlichkeit Hauptbedingung war, spricht er selber verschiedene Male aus.

Ueber seine Dichtungen schrieb Angelo Poliziano an Lorenzo Medici, indem er diesem eine seiner Schriften schickte, A. sei ebenso ausgezeichnet in der Poesie, als vortrefflich in der Prosa. Doch sind wenige Verse von ihm geblieben. Schon in seinem zwanzigsten Jahre bewährte er sich als Poet. Er schrieb damals (ab adolescenti non majori annis XX. editam, wie er später selbst in der Vorrede berichtet) eine lateinische Komödie, Philodoxes, die trotz mancher Schwächen bedeutend genug schien, um für das Werk eines unbekannten römischen Poeten, des Lepidus, zu gelten. Das Manuskript war von einem Freunde dem jungen Autor entwendet und in fehlerhaften Abschriften, was die Täuschung eher noch vermehrte, verbreitet worden. Alberti liess sich dieselbe gefallen und erwiederte auf die Anfragen nach dem Ursprung der Handschrift, sie sei einem alten Codex entnommen. Erst 1437 veröffentlichte er das Werkchen von Neuem, mit einer Widmung an den Marchese Leonello von Este und unter seinem eigenen Namen (Bocchi erzählt, wie zuerst Gio. Alberti, Bischof von Cortona, dem Baccio Valori den wahren Autor entdeckte). Merkwürdiger Weise ist dann wieder 1583 dieses etwas wunderlich allegorische Lustspiel in der Form einer Komödie des Terenz von Aldus Manutius als das Werk des vermeintlichen Lepidus gedruckt worden. Zugleich ein Zeichen, mit wie grosser Meisterschaft A. die lateinische Sprache beherrschte. Auch zählt ihn Sabellico (De latinae linguae reparatione Dialogus. Colon. 1529. p. 189) zu jenen, welche die alte römische Sprache zu ihrer Reinheit zurückführten.

Alberti hatte sich, nachdem sein Vater zu Padua 1422 gest., dem Studium beider Rechte zugewendet und lag demselben in Bologna ob. Bald erlangte er den Doktorhut und überdies die Priesterweihe. Doch wurde er in Folge der übergrossen Anstrengung, trotz seines kräftigen Körpers, schwer leidend; und als er genesen sich der Rechtswissenschaft wieder mit dem alten Eifer widmete, verfiel er nach vier Jahren in eine schwere Krankheit. Nachdem er sie überstanden, fand er sein Wortgedächtniss geschwächt, und dies, so heisst es, habe ihn bewogen, jene Studien aufzugeben. Sicher aber hat dazu der Trieb, die ganze humanistische Bildung zu umfassen, weit mehr mitgewirkt. Er wendete sich (in seinem vierundzwanzigsten Jahre) der Physik und Mathematik, sowie jener räsonirenden Betrachtung der verschiedensten Lebensfragen zu, welche man damals Philosophie nannte. Alles, was nur irgend wissenswerth ist, suchte er nun sich anzueignen, oder vielmehr Alles, was im Kreise menschlichen Denkens und Thuns liegt, erschien ihm wissenswerth. Das Wissen selber erschien ihm als Zweck des Studiums. Als er damals die Schrift: De commodis litterarum atque incommodis seinem Bruder Carlo widmete, schrieb er diesem, der einzige grosse Vortheil alles Studiums sei »die Süssigkeit des Wissens«, nicht irgend ein Gewinn, der damit zu erzielen sei. Allein nicht bloss aus den Büchern, auch im lebendigen Austausch suchte er diese Bereicherung des Geistes. Daher war er immer bereit zum Umgang mit Männern von Bedeutung, mit Künstlern und Gelehrten; ja, selbst mit den Handwerkern liess er in Verkehr sich ein, um ihnen ihr Handgeschick abzusehen und sich über ihre Arbeit zu unterrichten.

Sein Leben, bald von einer ausgebreiteten literarischen Thätigkeit ausgefüllt, verlief übrigens nicht ohne trübe Tage. Er selbst nennt es ein Wanderleben voll Beschwerde und Entbehrung. Mehrfach beklagt er sich über Treulosigkeit der Freunde, Habsucht und Missachtung der Verwandten, Neid und Verfolgung der Feinde, die ihm sein wachsender Ruhm zuzöge. Sicher aber hatte an diesen schlimmen Erfahrungen seine Empfindlichkeit, die er selber zugesteht und vor der ihn ein Brief des Aretiners Leonardo Bruno warnt, nicht geringere Schuld. Es war dies die Kehrseite der eigenthümlichen Vorzüge, die, wie wir gleich sehen werden, in seiner höchst empfänglichen und erregbaren Natur lagen; der eine seiner Biographen nennt ihn einen leicht reizbaren und zu raschem Zornesausbruch geneigten Mann. Doch wird seine angeborene Güte und seine Geduld gegen Beleidigungen gerühmt, wie denn sein Bruder Carlo an Victorius schreibt: »Du weisst ja, wie Battista war, dass er Niemandem eine Bitte abschlagen konnte«. Er war von grosser Wohlthätigkeit und von Aufopferung für die Freunde; und was er sich geistig erworben, seine Kenntnisse, theilte er mit breiter Freigebigkeit mit. Uebrigens verkehrte er nicht viel mit der Welt. Die gespannte Stellung zur Familie, welche er einnahm, wie seine Neigung zu den Studien liessen ihn ein stilles Leben suchen, das ferne vom Treiben der Gesellschaft, ohne grosse Ereignisse und Abenteuer, ohne tieferen Antheil an den öffentlichen Angelegenheiten in gleichmässigem Fluss verlief. Auch unter Freunden war er zumeist schweigsam und nachdenklich, da es fortwährend in ihm arbeitete, die verschiedensten Ideen u. Erfindungen ihn lebhaft beschäftigten. Allein mit dieser Tiefsinnigkeit verband er Leichtigkeit u. Heiterkeit des Umgangs; Crist. Landino preist in einem ihm gewidmeten Gedichte die Annehmlichkeit seines Hauses:

Non Alberta domus facit superbum,
Cunctis est facilis, gravisque nulli etc.

Auch hat er keineswegs in beschränktem Kreise nur für sich gelebt, wie denn schon sein Dasein äusserlich unstät und fast immer in Bewegung war. Seine persönliche Bedeutung wie die Vielseitigkeit seines Geistes brachten ihn bald mit den verschiedensten italienischen Fürsten in Berührung. In Ferrara war er mit Meliadusio von Este († 1452) befreundet, von dessen Bruder Leonello auf das Ehrenvollste aufgenommen. Auch dem Grafen von Urbino, Federigo von Montefeltre, stand er nahe. Ferner hat er in Rom manche Jahre seines Lebens zugebracht, insbesondere von Papst Nikolaus V. (s. unten) geschätzt und mannigfach zu Rath gezogen. In Florenz endlich, wohin er, nachdem das Exil seiner Familie aufgehoben war, um das J. 1440 gekommen zu sein scheint, trat er mit Cosimo, Piero und später mit Lorenzo de' Medici in vertraulichen Verkehr. Welcher Art sein Umgang mit diesen Fürsten war, geht deutlich aus den noch vorhandenen Briefen hervor: er schrieb ihnen, wie Seinesgleichen, wie Freunden, die er ehrte, indem er eine verwandte geistige Bildung u. gleich edle Interessen bei ihnen voraussetzte. In diesem Sinne sandte er dem Meliadusio d'Este sein Werkchen »Ex ludis rerum mathematicarum« (bei Vasari Trattato de' tirari e ordini di misurare altezze genannt), damit der Fürst daran sein Ergötzen habe. Als er dem Piero de' Medici eine kleine Schrift über die Ehe, Uxoria, die er in der Musse des Landlebens geschrieben, widmete und schickte, beruft er sich in seinem Begleitschreiben auf die eingehende Theilnahme, die Piero fast stündlich seinen Schriften und wissenschaftlichen Bestrebungen erweise; sie würden wetteifern, fügt er hinzu, auch fernerhin einer den anderen in liebreicher Gesinnung und jeder Art ehrenvoller Dienstleistung zu übertreffen. Weit später nimmt er dem jüngeren Lorenzo gegenüber die Stellung des väterlichen Freundes und Berathers ein, indem er ihn in der Schrift »De Triviis Senatoriis« insbesondere über die im Rathe zu haltenden Staatsreden belehrt und im beigefügten Briefe ermahnt, seinem Grossvater und Vater in allen ihren Tugenden, insbesondere auch in ihrer wissenschaftlichen Bildung, nachzueifern. Wie viel ihm sowol als der ganzen Zeit die literarischen Studien galten, wie viel man in jeder Beziehung ihrem Einflusse zutraute, das bezeugt ein eigenthümliches Ereigniss, das aus seiner geistigen Beziehung zu den Medici hervorging. Dem florentinischen Volke, das durch den unglücklichen Krieg mit dem Herzog Filippo Maria Visconti von Mailand tief herabgestimmt war, sollte ein Schauspiel bereitet werden, das es wieder zu Lebenslust und Lebensmuth anregen würde. Zu diesem Zwecke kamen Leon Battista und Piero di Cosimo auf den Gedanken, einen poetischen Wettkampf im Dome mit festlicher Pracht zu veranstalten (Oktober 1441), darin die Bewerber Gedichte über die wahre Freundschaft vortragen und die päpstlichen Sekretäre den Sieger mit einem silbernen Lorbeerkranze krönen sollten. Wie weit jener Zweck erreicht wurde, wird uns nicht berichtet: allein das Fest misslang insofern, als die Preisrichter mehrere Gedichte für gleich vortrefflich erklärten und daher den Kranz zu allgemeiner Unzufriedenheit der Kirche übergaben.

Unter solchen Verhältnissen erhielt Alberti in Florenz eine feste u. einträgliche Stellung durch geistliche Pfründen. Im J. 1447 wurde er Domherr und Priester des Stadtviertels von S. Lorenzo; später fielen ihm noch andere Kirchenämter zu, so 1466 das Rektorat der Probstei S. Martino in Gangalandi, die Abteien von S. Savino und S. Ermete in Pisa. Auch erhielt er in Rom unter Pius II. (1458 bis 1464) das Amt eines Scrittore abbreviatore der päpstlichen Breven. Das änderte jedoch weder in seiner antik heidnischen Denkart, noch in seinen Studien und seiner Lebensweise das Geringste. Bekanntlich nahmen es die Humanisten mit derlei Aemtern überhaupt sehr leicht; sie waren ihnen nur ein Mittel, ihren geistigen Neigungen und Zwecken ungehindert nachgehen zu können, und hatten auf ihre Gesinnung nicht den geringsten Einfluss. Zudem war Alberti einem bloss weltlichen Treiben lange nicht so ergeben, wie andere seiner Zeitgenossen in gleichen Würden und Verhältnissen; von den Ausschweifungen jener Zeit und der in ihr gewöhnlichen Zügellosigkeit der Leidenschaften scheint er sich vollends frei gehalten zu haben.

Und so rühmte man ihm nicht weniger als seine Fähigkeiten, Adel des Charakters, moralische Tüchtigkeit und feine Bildung der Sitten nach. Für jene Epoche versinnlicht er auch nach dieser Seite das schöne Gleichmass einer vielseitig ausgestatteten und unverkümmert entwickelten Natur. Die schlimmen Seiten der Humanisten, das Unruhvolle, Leidenschaftlicherregte und Abspringende ihrer Bildung und ihres Lebens, scheinen ihn nur leise gestreift zu haben. Er ist, vor Leonardo da Vinci und in tiefer Verwandtschaft mit demselben, eines der reinsten Beispiele jener merkwürdig gesteigerten Zeit. Von der Kehrseite des encyclopädischen Wesens ist freilich auch er nicht ganz frei. Weit mehr wie jetzt schien damals der einzelne begabte Mensch in den verschiedensten Fächern leisten zu können; allein eine Art von Zersplitterung, die bei aller Tüchtigkeit der einzelnen Arbeit es doch schwer zu vollendeten Ergebnissen brachte, konnte nicht ausbleiben. Zu Vielerlei trieb auch Alberti. Wie Leonardo war er auf Erfindungen aus und hatte seine lebhafte Freude am Aussinnen merkwürdiger Vorrichtungen; Dinge, die trotz grosser Geschicklichkeit in der Herstellung oft doch nur Spielereien waren. So erfand er ein Instrument, perspekti-

vische Ansichten mechanisch abzuzeichnen (lucidare le Prospettive) und dabei die Figuren zu vergrössern oder zu verkleinern, und ein anderes, um die Tiefe des Meeres zu messen. Er war es auch, der zuerst eigentliche Dioramen gefertigt zu haben scheint. Der Codice Rossclliano (Handschrift, seine Biographie und einige seiner Werkchen enthaltend, in der Bibliothek der Signori Rosselli già del Turco) berichtet: er habe in einer kleinen Kapsel durch eine kleine Oeffnung unglaubliche und unerhörte Dinge gezeigt, Berge, Länder, Meeresufer, dabei so ferne Gegenden, dass dem Schauenden die Schärfe des Blicks verging, und dies Alles so täuschend, dass man es in Natur zu sehen glaubte; A. habe das Demonstrationes genannt. Er selbst rühmte sich, verschiedene Kriegs- und Vernichtungsmaschinen für Schiffe erfunden zu haben. Wie Leonardo hatte er jene unermüdliche Geisteskraft, die in fortwährend raschem Umlauf nach den verschiedensten Seiten blitzartig ihr aufhellendes Licht wirft; und zu bewundern bleibt nur, wie diese mannigfaltige Thätigkeit doch den geschlossenen Charakter der Persönlichkeit trägt und wenigstens nach einigen Seiten grosse und bleibende Resultate erreicht. Wie sich aber in diese universale Natur das Künstlerische mischt, wird sich gleich zeigen.

II. Seine literarische Thätigkeit. Die kunsttheoretischen Schriften.

Die schriftstellerische Thätigkeit, der sich A. in der Musse seiner Aemter auch fernerhin widmete, umfasste in den mannigfaltigsten Formen die verschiedensten Gebiete des Lebens. Sie im Einzelnen näher zu verfolgen, schlägt nicht in unsere Aufgabe ein; doch darf hier ihre Betrachtung im Ganzen nicht fehlen, da die ganze humanistische Ausbildung des Geistes vom grössten Einflusse auf die Kunst der Renaissance war oder vielmehr im innersten Zusammenhange gemeinsamen Lebens mit ihr stand. Denn eben hierin ist Alberti eine so interessante Persönlichkeit, dass in ihm Humanismus und Renaissance wie in Wenigen zusammentreffen und ihre Fäden fest ineinanderflechten. Seine artistischen Schriften, seine theoretischen Anleitungen zur Kunst haben ausser ihrer besonderen noch diese allgemeine Bedeutung, dem humanistischen Boden entsprossen zu sein.

Ehe wir zu ihnen und zur künstlerischen Wirksamkeit Alberti's übergehen, ein Wort noch von seinen sonstigen Werken. Von besonderem Interesse ist darunter seine Schrift De vita civili, die er um 1434 in Zeit von neunzig Tagen zu Rom vollendete (Manuskript in der Bibliothek Strozzi zu Florenz, Cod. 143). Sie gibt Zeugniss von dem hohen Werth, welchen Alberti auf den glücklichen Verlauf eines vielseitig entwickelten Lebens legte (drei Bücher, denen Alberti drei Jahre später ein viertes hinzufügte; auch mit den Titeln Della famiglia, Della cura famigliare, Della economia. Das gewöhnlich dem Agnolo Pandolfini zugeschriebene Werk: Trattato del governo della famiglia ist mit geringen Abänderungen dem dritten Buche entlehnt). Es ist ein wahrhaft ideales Hauswesen, das hier geschildert wird. Gleichmässig umfasst die geistige und leibliche Sorgfalt, verbunden mit reichem Besitz, ernster Arbeit und heiterem Genuss des Lebens, die ganze Familie bis zu den Dienern herab. Dieses ächt menschliche, ächt weltliche Glück gipfelt dann in einem Landleben, das uns hier in einem Musterbilde entgegentritt, wie es spätere Zeiten wol nicht wieder erreicht haben. — Man sieht, welcher Art das höchste Ziel ist, das Alberti in seinen »moralischen« Schriften als idealen Zustand des Lebens aufstellt. Es sind nicht die spekulativen Fragen nach dem Wesen der Welt und des Menschen, nach dem Grund aller Dinge, die ihn beschäftigen, sondern die beste Einrichtung und Ausbildung des Lebens, wie sie damals, beim Aufgang einer neuen Zeit, aus einer neuen Anschauung sich praktisch zu realisiren strebte. Auch seine übrigen Schriften dieser Gattung bewegen sich in demselben Gedankenkreise.

Damit mischen sich dann Werkchen der verschiedensten Art: lateinische Prosadichtungen, Elegien und Eklogen, mathematische und antiquarische Abhandlungen, Aufsätze über die Seelenruhe, die wahre Liebe (Ecatomfila), endlich Novellen und heitere Tischreden. Unter diesen Schriften nahm diejenige über den Fürsten, Momus, sive de Principe, die sich mit feiner Schärfe namentlich gegen die Höflinge richtete, einen hervorragenden Platz ein; P. Jovius stellte sie den anerkannten Werken des Alterthums als ebenbürtig zur Seite. Auch Komödien hat A. noch gedichtet, darunter eine mit dem Titel Vidua et Defunctus. Neben dem Allen bewährte er sich noch als politischer und historischer Schriftsteller. Er beschrieb die Verschwörung des römischen Ritters Stefano Porcario gegen Nikolaus V., die im J. 1455, als er sich in Rom aufhielt, entdeckt wurde. Die kleine Abhandlung findet sich in dem schon gen. Cod. Rosselliano unter dem Titel: Leonis Baptistae Alberti Porcaria Conjuratio incipit. Die Mehrzahl dieser Schriften ist in lateinischer Sprache verfasst. Der reinen toskanischen Mundart wurde Alberti erst allmälig Herr; noch mit seinem De vita civili war er in dieser Hinsicht unzufrieden. Seine Sittensprüche aber, darin sich seine Auffassung des Lebens kurz und treffend zusammenfasste, mochten sie nun aus seinen Schriften, oder aus mündlicher Rede kommen, waren einem grossen Theil der Florentiner geläufig. In ihnen spricht sich oft Alberti's eigenes Streben klar und deutlich aus, wie in den Worten: »Meisterschaft zu erringen in Allem, was Lob und Ruhm schafft, das allein gibt dem Leben Inhalt«; »halte Mass und schliesse nie mit deiner Entwickelung ab«. Wie begründet übrigens

schon 1438 sein Ruf als Schriftsteller war, zeigt sich darin, dass er damals auf dem Konzil zu Ferrara beauftragt wurde, das Leben mehrerer Märtyrer zu schreiben (nur das des hl. Potitus ist zu Stande gekommen).

In allen diesen Schriften spricht sich eine unbedingte Verehrung und Bewunderung des Alterthums aus, dem in Alberti's Augen die eigene Zeit nichts an die Seite zu setzen hat. So denkt er in Dingen der Literatur und Wissenschaft. Anders aber stellt sich sein Urtheil gegenüber der Kunst, als er in Florenz die grossen bahnbrechenden Meister, welche die neue Zeit heraufbrachten, und ihre Werke kennen lernte. Sofort stand ihm die Tiefe und die weittragende Lebenskraft der neuen Bewegung ausser Zweifel; er bewies sich auch darin als den hervorragenden Mann seiner Zeit, dass ihm die volle Bedeutung der Renaissance unter den Ersten aufging. Offen spricht er jene Anerkennung aus in der Widmung einer kleinen Schrift über Malerei an Brunellesco, die er in Florenz 1435 gleich nach seiner Rückkehr verfasst zu haben scheint. Er habe eingesehen, dass in Brunellesco, in dem ihm eng befreundeten Donatello, sowie in Ghiberti, in Luca della Robbia und Masaccio ein Geist lebe, der durchaus Keinem der Alten, wie gross und wie berühmt er auch in diesen Künsten gewesen sei, nachgesetzt werden könne.

So hatte Alberti vor Allem, wenn von seiner artistischen Bedeutung die Rede ist, die Empfänglichkeit des feinsten künstlerischen Sinnes. Schon aus dem Bericht seines zeitgenössischen Biographen geht hervor, dass er für alle Reize der Erscheinungswelt, für alle Schönheit der Form, sei es in der Natur, sei es in der Kunst, die grösste Fähigkeit der Empfindung hatte. Dazu gehörte nicht nur eine scharfe, immer lebhafte Beobachtungsgabe, sondern auch eine für den feinsten Reiz offene Anschauung, eine tief eindringende Theilnahme an der Aussenwelt, die man mit dem modernen Ausdruck ästhetisch bezeichnen muss und als deren Grund Burckhardt mit Recht »ein fast nervös zu nennendes höchst sympathisches Mitleben an und in allen Dingen« anführt. So war Alberti Einer der Ersten, der die Schönheit der Natur in ihrer selbständigen, landschaftlichen Wirkung empfand, dem ihre malerische Erscheinung für sich aufging, wie er andrerseits Alles von Menschen »mit einer gewissen Schönheit Hervorgebrachte fast für göttlich hielt«. Und auch über das Wesen der Schönheit selber fasste er, wie wir bald sehen werden, unter den Ersten solche Begriffe, die dem tieferen Verständnisse desselben, wie es erst die neueren Zeiten mit ihrem vorgerückten philosophischen Denken erreicht haben, ganz nahe kommen. Man sieht: die reine, durch keinerlei stoffliches Interesse getrübte Freude an der Form und der Erscheinung, welche einen wesentlichen Charakterzug der Renaissance bildet und auf ihre ganze Kunst den stärksten Einfluss geübt hat, findet sich schon in Alberti deutlich und voll ausgesprochen.

Allein so ausgeprägt in dieser Beziehung die künstlerische Begabung Alberti's war: nach der produktiven Seite hatte sie ihre Schranke. Seine ganze Geistesart hatte einen vorwiegend ästhetischen, literarischen Zug; seine Fähigkeiten waren insbesondere theoretischer, betrachtender und kombinirender Art. Woran es seiner gestaltenden Phantasie gebrach — denn sie fehlte ihm keineswegs —, das war der leichte Fluss der Erfindung und der volle schöpferische Trieb. In allen drei Künsten war er praktisch nicht unbewandert; doch brachte er es nur in der Architektur, die naturgemäss seiner ganzen Geistesanlage am meisten entsprach, zu Werken von selbständiger und hervorragender Bedeutung. Und auch hierbei verstand er sich weit besser auf die Entwürfe, als auf die Ausführung, weit mehr auf die Theorie der Formengebung, wie er sie nach den klassischen Mustern kombinirte, als auf die Gestaltung und Entwickelung des ganzen Baues aus dem Grundplan und der Konstruktion heraus. Denn weit mehr lag ihm an der formalen, künstlerischen Erscheinung, als an der materiellen Herstellung. Die Malerei betrieb er nur, wie er selber sagte, zu seiner Erholung. Er malte besonders Bildnisse und legte dabei den grössten Werth auf die Aehnlichkeit. Sein eigenes Porträt, ebenfalls von seiner Hand, war noch zu Vasari's Zeit im Besitze von Palla Rucellai; derselbe besass ausserdem von ihm ein grau in grau gemaltes Bild mit ziemlich grossen Figuren. Andere seiner Zeichnungen und Gemälde waren der Hauptsache nach architektonische und perspektivische Ansichten; doch befand sich in einer Kapelle bei der Brücke alla Carraja zu Florenz auch eine Tafel mit drei biblischen Geschichten. Von Alberti's Malerei hielt übrigens Vasari nicht viel, und von ihren Leistungen hat sich so wenig erhalten, als von dem was er nach Landinò mit dem Meissel, dem Grabstichel oder in Thon geschaffen haben soll; denn die Reliefs an der Fassade von S. Sebastiano zu Mantua hat man ihm sicher mit Unrecht zugeschrieben. Wie er sich dagegen als Baumeister hervorgethan hat, davon nachher.

Seine kunsttheoretischen Schriften sind von ihm selbst italienisch und lateinisch verfasst, und zwar wahrscheinlich diesmal zuerst in jener, seiner eigenen Sprache. Jedoch sind die italienischen Texte, die vor der neuesten Ausgabe der Opere volgari von Anicio Bonucci (5 Tomi, Firenze 1843 bis 1849) erschienen sind, spätere Uebersetzungen aus dem Lateinischen, allerdings, wie es scheint, mit Benutzung des italienischen Textes von Alberti. Am frühesten ist ein kleines Buch über die Bildhauerei, Della statua (im Lateinischen: Breve compendium de componenda statua) geschrieben, das erst durch die späteren Gesammtausgaben bekannt

geworden. Es ist nicht von Bedeutung und handelt insbesondere von den Mafsen und Verhältnissen zum Zwecke der richtigen Zeichnung des plastischen Werkes, sowie von einer Vorrichtung zum sogenannten Punktiren. 1435 folgten dann jene dem Brunellesco gewidmeten drei Bücher von der Malerei. Ausser den unten genannten Uebersetzungen befand sich handschriftlich in der Bibliothek des Hauses Nani in Venedig auch eine 1720 geschriebene griechische Uebertragung von einem Maler Panagiota Doxara aus Morea. Auch hat Alberti selbst einen kürzeren Auszug unter dem Titel Rudimenta oder Elementa picturae gegeben, der in Handschriften italienisch und lateinisch existiren soll.

Die wichtigste Schrift sind die zehn Bücher von der Baukunst, De re aedificatoria, welche Alberti wahrscheinlich auf Anregung des Leonello von Este entwarf und 1451 dem Papste Nikolaus V. widmete. Von einem italienischen Texte sind nur die drei ersten Bücher, in Alberti's eigener Handschrift und mit vielen Korrekturen, bekannt. Das lateinische Werk gab erst Alberti's Bruder, Bernardo, mit einer Dedikation des Angelus Politianus zu Florenz, 1484 (1485, quarto calendas januarias) heraus; man nahm es als eine sachverständige und antiquarisch gelehrte Erläuterung des Vitruv, der eben um dieselbe Zeit bekannt wurde. Die zehn Bücher handeln: 1) von den Plänen; 2) von den Materialien; 3) von der Leitung der Arbeiten; 4) vom Ganzen des Bauwerkes; 5) von den zufälligen Umständen: 6) von den Ornamenten und der Verzierung; 7) von der den heiligen Gebäuden zukommenden Würde; 8) von der Verzierung der Profan-Architektur; 9) von der Verschönerung der Privatbauten; 10) von den Verbesserungen der begangenen Fehler. — Ueber die verschiedenen Auflagen und Uebersetzungen des bald und lange Zeit hindurch vielgesuchten Buches s. unten. Den ursprünglichen italienischen Text gab zuert Bonucci im vierten Bande der Opere volgari. Dort finden sich noch zwei kleine, ebenfalls von Alberti herrührende Schriften, nämlich eine Lehre von der Perspektive, welche das erste Buch von der Malerei in Aussicht gestellt hatte, und ein Trattato über die fünf Säulenordnungen (J cinque ordini architettonici).

Zur Ausbreitung des Ruhmes, in welchem A. im 16. und 17. Jahrh. stand, hat dieses Werk über Architektur wol am meisten beigetragen. Man fand, dass bisher die Grundsätze und Bedingungen der Baukunst niemals so klar dargelegt worden. Ihn selbst nannte man den florentinischen Vitruv, und schon sein Zeitgenosse Ugolino Verino (1442—1500; De Illustr. Urbis Florentiae Lib., Paris 1588. Lib. II. 39) sagte von ihm, dass er nicht geringer als Euklides sei und den Vitruv selber übertreffe.

Mit der Kunst jener Epoche selber beschäftigen sich diese Schriften gar nicht; sie enthalten überhaupt keine historischen Angaben von Interesse. Fast immer, wo sie ein Gesetz oder ein Muster aufstellen, berufen sie sich auf das Alterthum; diesem durchweg sind die Werke und Künstler entnommen, welche der Betrachtung werth erscheinen. Und dennoch sind diese Bücher für das Kunstleben des 15. Jahrh. in hohem Grade bezeichnend. Sie geben der Begeisterung desselben für das künstlerische Schaffen einen treffenden Ausdruck, indem sie den grossen allgemeinen Werth der Malerei und der Architektur, der Kunst überhaupt auf das Lebhafteste und in ganz idealer Weise hervorheben; sie suchen andrerseits den Fortgang der zeitgenössischen Kunst praktisch zu fördern, indem sie eingehende Vorschriften, vorwiegend technischer Art, geben. So schildert die Schrift über die Malerei den grossen Einfluss derselben auf alle Kunst, sowie die wunderbare Macht ihrer alles Ferne und Vergangene lebendig vergegenwärtigenden Darstellung. Daran reiht sie eine Anzahl von Regeln, welche im Ganzen genommen den praktischen Zweck haben, die Zeitgenossen von den Schranken der noch fortwirkenden Giotto-Schule loszulösen und ihnen dagegen den Weg — durch technische Fortschritte — zur vollen Freiheit der Erscheinung zu zeigen. Dazu wird als ein wesentliches Mittel auch das fleissigste Studium der Natur empfohlen, wie andrerseits Alberti für den Künstler eine breite wissenschaftliche und literarische Bildung als unentbehrlich ansieht (sicher schon desshalb, weil der Humanist die Gestalten der antiken Mythe und Poesie durch die Malerei auf's Neue verherrlicht sehen wollte). Ist hier auch von der eigenen Zeit Alberti's nirgends die Rede, so empfinden wir doch überall den vollen Zug der anhebenden Renaissance, wie denn auch deutlich ihre vorwiegend malerische Bedeutung in jener Bewunderung Alberti zum Bewusstsein gekommen ist.

III. Seine architektonischen Grundsätze.

Was die Werke über Architektur anbelangt, so ist zunächst merkwürdig, wie Alberti in der umfassendsten Weise Vitruv benützt hat, ohne sich auf ihn zu berufen und ohne seiner Quelle näher zu gedenken. Die Mehrzahl seiner Erörterungen beruhen auf Aussagen des römischen Baulehrers. Alberti hat zuerst denselben erneuert, sein Studium verbreitet und die Anregung zu den vielen Uebersetzungen und Kommentaren gegeben, welche bis zu Serlio die ganze Renaissance auf das Lebhafteste beschäftigt haben. Indessen ist unser Meister weit mehr als blosser Kommentator des Vitruv. Er übertrifft seinen Vorgänger an vielseitiger Betrachtung des Bauwesens, scheidet alles Undeutliche und Verworrene so viel wie möglich aus, sucht seine Grundsätze folgerichtiger durchzuführen, ergänzt ihn und bringt ihn überall auf eine grössere Klarheit des Ausdrucks. Was aber gründlich den Meister der Renaissance von dem römischen Theoretiker unterscheidet, das ist die hohe und

begeisterte Vorstellung, die er von der Baukunst und ihrer veredelnden Wirkung auf das ganze Leben, sowie von der geistigen Bedeutung des Architekten hat. Darin bewährt er sich als einen der bahnbrechenden Führer einer kühn und gross aufsteigenden Zeit, während Vitruv, in einer schon alternden Epoche, als der Mann der blossen, aus den Werken einer mächtigen Vergangenheit abgezogenen Regeln erscheint. Doch gründete sich Alberti's Werk nicht bloss auf das theoretische Studium klassischer Schriften. Auch er hatte, gleich Brunellesco und Donatello, bei seinem jahrelangen Aufenthalt in Rom die antiken Ruinen untersucht und vermessen, wenn er gleich der klassischen Monumente selber nicht näher gedenkt. In der kleinen Schrift über die fünf Ordnungen hat er, offenbar unabhängig von Vitruv (nach Burckhardt), die Säulen- und Gebälktheile auf ihre Masse bestimmt und über Entstehung und Wesen derselben seine eigenen Gedanken gegeben (z. B. in der Erklärung des ionischen Kapitells).

Vor Allem geht aus diesen Werken die unbedingte Anerkennung des klassischen Bausystems als eines immer gültigen Vorbildes hervor. Schon in der Bewunderung der Säule spricht sie sich auf das Deutlichste aus. Diese gilt Alberti als »die vorzüglichste Zierde des ganzen Bauwesens« — ein untrügliches Zeichen, wie entschieden er sich von der mittelalterlichen Architektur abgewendet hatte. Auch suchte er zum Theil wenigstens die ursprüngliche Bedeutung der antiken Bauglieder in ihrer ganzen Strenge festzuhalten. So will er über der Säule nur gerades Gebälk dulden, den Bogen auf Pfeiler gesetzt haben und auf der Säule nicht einmal mit der Vermittelung eines Architravstückes zugeben; eine Vorschrift, der er freilich selber nicht treu geblieben ist. Ferner dringt er auf Mafs in der Verwendung des Ornaments, da ihm die Schönheit des Baus (wovon noch später) vorab in der geschlossenen Einheit aller Theile besteht und er in jenem nur einen äusserlich angehefteten Schmuck, nur ein complementum der Schönheit sieht.

Von dieser Ansicht sind dann sowol er selbst als die Renaissance überhaupt bald genug abgegangen. Wie der Entwicklungsprozess der letzteren schon in Alberti seinen Hauptzügen nach zum Ausdruck kommt, ist interessant zu verfolgen; auch in seinem Verhältniss zum Alterthum spiegelt er sich wieder. Zuerst wirkt auf ihn die Versenkung in die klassische Welt mit überwältigender Kraft. Schon in seiner Gesinnung haben wir das reinste antike Heidenthum entdeckt; wie er denn nur noch von Göttertempeln spricht, als wenn eine christliche Kirche als die Verehrungsstätte eines alleinigen Gottes gar nicht für ihn existirte, während in seinen eigenen Kirchenbauten, schon nach der Meinung von Zeitgenossen, der heidnische Charakter sich gleich stark ausgeprägt findet. Allmälig wird dann diese Stellung, ohne dass die innige Beziehung zur klassischen Welt gelockert würde, freier und selbständiger, wie sich zugleich das eigene Lebensprincip der Renaissance aus der tieferen Berührung mit der Antike entfaltet. Wir werden sehen, wie er in seinen eigenen Bauwerken zwar an den antiken Formen festhält, aber sie zu Gebilden verwerthet, darein er die Bauzwecke seines Zeitalters wie in ein festliches Gewand, in ein selbständiges Prachtstück kleidet. Ebenso geht seine Theorie über die blosse Nachbildung der Antike zu einer von eigenem Schönheitsgefühl geleiteten Verwendung ihrer Bauglieder fort. Das spricht sich schon darin aus, dass er immer die Erscheinung des ganzen Baues, sein Verhältniss zur Umgebung, insbesondere seine malerische Gesammtwirkung im Auge hat und vielmehr von einem solchen in sich geschlossenen Bilde ausgeht, als von einer künstlichen Kombination der einzelnen Theile. Vor Allem kommt es ihm an auf ein reiches mannigfaltiges Ganzes, worin sich Kontraste mit der Symmetrie verbinden und die verschiedenen Glieder wie zu einem einheitlichen Leib zusammengewachsen erscheinen. Daher vergleicht er — wol als der Erste unter den Neueren — die Architektur mit einem organischen Körper, weil ihm eben in der lebendigen Verbindung der einzelnen Theile das eigentlich Künstlerische des Bauwerkes liegt. Und zwar versteht er dies nicht so, als ob in diesem die Folgerichtigkeit der konstruktiven Entwickelung, die Dienstleistung der Bauglieder den Formenausdruck bestimmen müsse, sondern zum Organismus genügt ihm der freie Schein eines in sich abgerundeten Ganzen. Diese Anschauung bewährt sich auch darin, wie er sich den Bau in wirksamem Einklang mit der umgebenden Oertlichkeit, sei es mit anderen monumentalen Gebäuden, sei es mit der landschaftlichen Scenerie, denkt. Bezeichnend in dieser Hinsicht ist seine schöne Beschreibung des Landhauses in der Nähe der Stadt, der Villa suburbana. Nicht bloss ist hier ihre heitere Lage auf einem mässigen Abhang in freundlicher Gegend in Betracht gezogen, sondern auch ihre innere Eintheilung in die mannigfaltigsten Räume mit genauer Angabe der Mafsverhältnisse, sowie deren Ausschmückung für ein Geschlecht, das, aller äusseren Sorgen des Daseins ledig und gehoben durch jede Art von Bildung, zu dem edelsten harmonischen Genuss des Lebens ebenso aufgelegt wie befähigt ist. Wie auch hier wieder Alberti die vollendete Ausbildung und Befriedigung des ganzen Menschen im Auge hat, liegt auf der Hand. Und dabei verknüpft sich ihm immer auf's Engste mit der Natur die Kunst. Benützt er für seine Villa zugleich den Reiz der Landschaft, so will er umgekehrt den Luxusgarten in solchen Zeichnungen angelegt sehen, die auch einem Bauplane zur Zierde gereichen würden. Endlich will Alberti auch die Bauformen, die sich in den letzten Zeiten des Alter-

thums und noch nachher gebildet haben, nicht aufgeben. Er beschreibt das Verfahren in den verschiedenen Wölbarten (Tonnengewölbe, Kuppel, Kreuzgewölbe) und erklärt sie für nothwendig in den Kirchen und den Erdgeschossen der Paläste.

Das Ergebniss, zu welchem Alberti gelangt, indem er schliesslich das Wesen der baulichen Schönheit bestimmen will, entspricht ganz jenen Voraussetzungen. Sie besteht vornehmlich in der »concinnitas«; d. h. in einem gewissen Zusammenklang, in der Harmonie der einzelnen Theile und Glieder, so dass ohne Schaden nichts hinzugefügt, nichts weggenommen werden könne (nach Springer). Alles Gewicht ist also auf das Verhältniss, die formelle Erscheinung gelegt. Weder die Zweckmässigkeit noch das Gesetz des konstruktiven Aufbaus giebt für ihn den Ausschlag. Die Schönheit der Form in der selbständigen Harmonie ihres Scheins, abgelöst von dem Zwang des Stoffs und dem praktischen Interesse, das Prinzip, das die ganze Renaissance bewegte und neuerdings zum ästhetischen Grundsatz geworden ist, es sucht zum erstenmale in Alberti sich Ausdruck zu geben. Ein wesentliches Moment in diesem Schein ist ihm dann die malerische Wirkung. Wie jenes Prinzip für ihn nicht blos theoretisches Resultat, sondern auch Sache der eigenen feinsten Empfindung und produktiver Kraft war, ergiebt sich deutlich aus einer Briefstelle, die sich auf eine seiner Hauptbauten, S. Francesco zu Rimini, bezieht. Daselbst ermahnt er seinen Bauführer: »Du siehst, woher die Mafse und Verhältnisse der Pilaster kommen; was du mir daran änderst, zerstört jene ganze Musik«. Um aber diese Schönheit des Einklangs und der rhythmischen Bewegung zu finden, dazu reichte keine Kenntniss der architektonischen Mafse aus. Diese musikalische Wirkung ist unmessbar (wie sich schon in den griechischen Tempeln keine Norm fester mathematischer Verhältnisse auffinden lässt); sie ist das Produkt eines entwickelten künstlerischen Gefühls, wie ihr Zauber auf einem unnennbaren Etwas beruht. Auch darüber war sich Alberti vollkommen klar; er selber spricht von einem »Quippiam quod quale ipsum sit non requiro«, dessen nähere Bestimmung ihm also nicht möglich scheint.

Jene ideale Anschauung aber, welche das architektonische Kunstwerk als die Stätte für ein allseitig ausgebildetes Leben mit diesem in Einklang bringen will, Alberti hat sie auch vom Architekten. Dieser ist ihm nicht mehr Handwerker, wie ihn vorwiegend das Mittelalter auffasste, sondern ausgerüstet mit weit über sein Fach hinausragenden Fähigkeiten und Kenntnissen, von tiefer geistiger Begabung, die alle Bedingungen des menschlichen Lebens zu treffen weiss. Vielleicht tritt hier zum ersten Mal der Künstler mit dem vollen Bewusstsein seiner ungewöhnlichen Stellung auf, und fast scheint es, wie wenn Alberti zu dieser Schilderung eines Baumeisters seine eigene Persönlichkeit als Norm genommen hätte.

IV. Alberti als Baumeister. Seine Bauten zu Rimini, Mantua, Florenz und Rom.

Alberti selber, so bedeutsam er auch durch seine ganze Individualität sowie durch seine literarische Thätigkeit für die Renaissance war, hat sich nicht minder als ausübender Architekt ausgezeichnet. Zwar war er mit der Technik seines Handwerks weniger vertraut und hat daher die Leitung der von ihm entworfenen Bauten meist andern Meistern überlassen; doch ist deshalb der Einfluss derselben auf die Zeitgenossen nicht weniger bedeutend gewesen. Seinen theoretischen Grundsätzen gemäss war es ihm weit weniger um konstruktive Entwickelung, als um malerische Gruppirung des ganzen Baues und insbesondere um die festliche, monumentale Erscheinung der Fassade zu thun. Im Ganzen hat er sich dabei an gewisse Hauptformen der klassischen Architektur strenger gehalten, als seine Zeitgenossen, und so die Muster für die Fronten seiner Kirchen bald von antiken Tempeln, bald von römischen Triumphbogen genommen. Allein er gelangte auch, wie schon bemerkt, zu grösserer Freiheit der Behandlung. Wenn er durch sein Studium der alten Literatur und der klassischen Denkmäler, sowie durch seine Kunstübung, welche sich streng an dasselbe anschloss, zur Wiedererweckung der Antike in weiteren Kreisen wesentlich beigetragen, so hat er auf die Entwickelung der Renaissance-Architektur durch jene selbständigere Auffassung nicht minder eingewirkt.

Recht bezeichnend für Alberti's Bauthätigkeit ist gleich eines seiner ersten Werke: die Kirche S. Francesco zu Rimini, die von 1447 an (wahrscheinlich in einem Zeitraum von sieben Jahren) im Auftrage von Sigismondo Malatesta aufgeführt wurde. Schon früher war sie im gothischen Stile begonnen; nun sollte sie, zur Erfüllung eines Gelübdes auf die prächtigste Weise umgebaut, vollendet werden, weshalb manche ältere Bauten, worunter auch S. Apollinare in Classe fuori di Ravenna, ihr kostbares Marmor-Material dazu hergeben mussten. Von Alberti rühren die Fassade und die Langseiten mit den Bogennischen her; beide in einer eigenthümlichen und von allen früheren Kirchen abweichenden Bauart. Die Formen der Fassade sind im Wesentlichen offenbar dem Augustusbogen entlehnt, der noch jetzt eins der Stadtthore von Rimini bildet. Vier prächtige kannelirte Halbsäulen schliessen drei Bogen ein, von denen die beiden seitlichen lediglich zur Belebung der Mauer dienen und der mittlere grössere die Thür enthält; letztere mit Giebel und fein gearbeiteten Laubgewinden neben ihren Pfosten hat im Bogenfeld über sich eine Inkrustation von quadratischen Feldern in verschiedenfarbigem Marmor,

wie sie besonders in Venedig angewendet wurde. Sehr anmuthig sind die frei gebildeten Kapitelle, von jonischer Art, aber durch ihre reichen Formen den korinthischen genähert. Mit den Halbsäulen ruht der ganze Bau auf einem Basament, dessen oberer Fries mit den Wappen und den verschlungenen Buchstaben S und J d. h. Sigismundus und Jsotta (die wegen ihrer Schönheit berühmte Gemahlin Sigismunds) reich geschmückt ist. Im Fries des Architravs, der nach römischer Weise abgekröpft über den Halbsäulen hinläuft, steht der Name des Sigismund Malatesta und die Jahreszahl 1450. Von dem oberen Theil der Fassade, welcher unvollendet geblieben, gibt uns die Denkmünze eine Vorstellung, welche bei Eröffnung der Kirche in demselben Jahre 1450 geprägt wurde. Er sollte im Ganzen eine Giebelform haben, in der Mitte zwischen zwei Pilastern eine der unteren fast gleich hohe Nische erhalten, welche ein grosses Fenster gebildet hätte. Eigenthümlich u. etwas willkürlich ist dann dieser mittlere Bautheil mit den unteren beiden Seitentheilen in Verbindung gesetzt: durch flache Kreissegmente, welche von den beiden Pilastern aus nach den Endpunkten der Fassade laufen. Eine Form, welche an S. Maria Novella in Florenz erinnert.

Aus der Denkmünze erhellt auch, dass der Plan war, der Kirche eine Kuppel zu geben. Sie wäre derjenigen des Pantheon ganz ähnlich geworden, wie sich aus dem schon erwähnten Briefe an den Bauführer ergibt; Alberti wollte nichts wissen von Kuppeln, die höher als breit seien, und konnte sich hierin von dem römischen Vorbilde nicht losmachen, nachdem schon Brunellesco mit grösserer Genialität seine herrliche Kuppel zum Florentiner Dom entworfen hatte. Die Langseiten der Kirchen werden von sieben Bogenarkaden (hinter denen die inneren gothischen Fenster versteckt sind) auf Pilastern gebildet, zwischen denen Sarkophage zur Aufnahme der angesehensten Gelehrten der Stadt (sieben derselben sind dort wirklich bestattet) aufgestellt wurden. Die Pilaster entsprechen den Pfeilern im Inneren, welche die gothischen Gewölbe tragen, und dienen zu ihrer Verstärkung.

Der antike, d. h. heidnische Charakter des Baus sprach sich auch im Innern aus. Schon eine alte Quelle (Pii Secundi Comm. Roma 1584. lib. II. 92) berichtet darüber. »A. erbaute den edlen Tempel von Rimini zu Ehren des göttlichen (d. h. heiligen) Franziskus, und stattete ihn der Art mit heidnischen Werken aus, dass er nicht sowol ein Tempel für Christen, als für Ungläubige, welche Dämonen anbeten, zu sein schien«. In der That zeigt das Innere, ein einziges Schiff mit umgebenden Kapellen, deren Bogen und Fenster gothisch, die aber sonst im Charakter der Renaissance ausgestattet sind, eine durchaus antike Ornamentation und eine reichliche Anzahl von lateinischen und griechischen Inschriften, sowie von Basreliefs und Medaillons, ausserdem die Statuen der Stifter, des Sigismunds und der Isotta, verbildlicht als die hh. Sigismund und Michael. Endlich ist in den Bogen jeder Kapelle, wie an der Fassade, in grossen Charakteren die Inschrift eingemeisselt: SIGISMUNDUS. PANDOLFVS. MALATESTA. PAN. F. (d. h. Pandulfi filius) FECIT. ANNO. GRATIAE. MCCCCL. So erscheint die Kirche vielmehr als ein prächtiges Denkmal des Herrschers, denn als ein Gotteshaus; und in dieser Weise sie zu behandeln, war ganz nach Alberti's Sinn.

Ob wirklich die Kirche schon im J. 1450 so weit vollendet war, wie wir sie jetzt sehen, ist keineswegs ausgemacht, wenn sie gleich, ebenso wie der auf Konsolen ruhende Sarkophag der schönen Isotta in der Kirche selbst, jene Jahreszahl trägt. Die Denkmünze, welche ebenfalls aus dem J. 1450 ist, liess Malatesta zur Feier des vom Papste ausgeschriebenen Jubiläums prägen; für denselben Zweck mag er die Kirche, so wie sie war, haben öffnen und mit einem Nothdach versehen lassen. Noch 1454 aber fertigte Alberti, wie aus zwei neuerdings von Zanobi Bicchierei (s. unten) veröffentlichten, darauf bezüglichen Briefen hervorgeht, eine neue Zeichnung mit verschiedenen Abänderungen, sowie ein neues Modell zur Fassade und schickte dieselben von Rom nach Rimini. Sicher also hatte man damals die Fortführung des Baues noch nicht ganz aufgegeben und war noch mit der Fassade beschäftigt. Bald darauf hat man freilich die Arbeit liegen lassen, als das Glück und die Macht der Malatesta zu Ende gingen. Jedenfalls ist jener Brief an den Bauführer Matteo Pasti (oder de Bastia) von Verona, der mit seinem Sohn Giovanni und einem Meister Luigi das Werk leitete, nicht aus dem J. 1481, wie eine Notiz in einem alten Codex (s. Mittarelli, Biblioth. codd. mss. monast. S. Michaelis Venetiarum prope Murianum, pp. 431 und 663) angibt, sondern aus dem Anfang der fünfziger Jahre. 1481 war Alberti überhaupt nicht mehr am Leben.

Im J. 1451, also noch während der Umbau jener Kirche vor sich ging, begann unser Meister auch den Neubau des Chors und der Tribune von S t a. A n n u n z i a t a z u F l o r e n z, zu dem vielleicht schon früher vom Konvent des Klosters der Grund gelegt war. Der Auftrag dazu war ihm von dem Florentiner General-Kapitän Luigi Gonzaga, Marchese von Mantua, geworden, um darin die Trophäen des glücklich beendigten Krieges aufzuhängen. Der Bau, eine mit einer Kuppel bedeckte Rotunde mit neun Kapellen, ist erst 1476 vollendet, nachdem Giovanni Aldobrandini 1471 vergeblich auf die Nachtheile dieser ungewöhnlichen und schwierigen Konstruktion, insbesondere auf die Enge der Kapellen und des Chorumganges, aufmerksam gemacht hatte. Ausgeführt wurden Alberti's Pläne von Antonio Manetti (vergl. Gaye, Cart. ined. I. 226—242).

Derselbe Luigi Gonzaga liess von Alberti auch

die Zeichnungen zu zwei Kirchen in **Mantua** entwerfen. Die bedeutendere davon, S. Andrea, wurde erst 1472, im Todesjahre des Meisters, begonnen; in demselben Jahre, am 2. Januar, schrieb Lod. Gonzaga an seinen Sohn, den Kardinal Franc. Gonzaga zu Rom, um vom Papste die Erlaubniss zum Niederreissen der alten kleinen Kirche, die schon 1048 erbaut worden, zu erhalten. Damit wurde in der That am 16. Febr. schon begonnen. Doch schritt der Neubau sehr langsam vorwärts, zunächst unter der Leitung von Luca Fancelli, welcher der Weise Alberti's überhaupt folgte und lange in Mantua thätig war. Im J. 1494 war, nach einem Schreiben der Werkleute an den Bauherrn vom 30. Juni, noch der dritte Theil der Kirche zu wölben. Erst 1600 wurde der Chor mit den Querschiffen vollendet, und erst 1734 mit dem Bau der Kuppel von Filippo Juvara begonnen, deren Vollendung sich dann bis zum Mai 1782 hinauszögerte. Nach einem von Carlo d'Arco (s. unten) beigebrachten Briefe des Architekten Paolo Pozzo vom August 1783 wäre die Absicht des Alberti gewesen, der Kirche ein einfaches beckenförmiges Gewölbe (bacile simplice) zu geben, was seinen architektonischen Grundsätzen wol entsprochen hätte. Die gegenwärtige Dekoration des Innern, in Uebereinstimmung mit dem Bau und stilvoll gehalten, rührt von demselben Paolo Pozzo aus dem J. 1799 her. — Auch hier ist die Fassade, wie bei S. Francesco in Rimini, als ein selbständiges Prachtstück behandelt, das dem Innenbau ohne nähere Beziehung zu seiner Konstruktion und Raumeintheilung vorgesetzt ist. Eine korinthische Pilasterordnung mit einer hohen Bogennische in der Mitte, welche auf zwei kannelirten Eckpfeilern mit Gebälk aufsetzt und wieder die Thüre enthält; an beiden Seiten, in den schmäleren Zwischenräumen zwischen den vier Pilastern, kleinere Thüren, Fenster und Nischen übereinander in einer Dreitheilung von Stockwerken, deren Verhältniss zur grossen Mittelnische nicht glücklich getroffen ist u. eine etwas unruhige Wirkung macht. Die ganze Anordnung ist wieder einem Triumphbogen entnommen und doch mit dem Giebel eines antiken Tempels oben abgeschlossen. Dagegen ist das Innere, einschiffig mit Kapellenreihen, bedeckt mit einem kassettirten Tonnengewölbe, dessen Abtheilungen nach dem Muster römischer Thermensäle behandelt sind, von schönen und mächtigen Verhältnissen. Das Querschiff, mit zwei Kapellen an jeder Seite, springt nur wenig über das Langschiff vor, so dass dieses den ganzen Bau beherrscht. Von dem Schmuck, womit Alberti die Kirche ausgestattet, ist nicht viel geblieben; doch was davon übrig, zeigt eine grosse Feinheit der Ornamentation. Mit Recht ist bemerkt worden, dass die aufsteigenden Rankenarabesken an den Pfeilern der Eingangsthüre den schönsten Venedigs an die Seite zu stellen sind. Sie sind, wol nach den Zeichnungen Alberti's, von den Mantuaner Bildhauern Antonio und Paolo Mola ausgeführt. — Der zur Linken der Fassade stehende gothische Thurm ist schon 1413 erbaut.

Einfacher und schmuckloser ist die kleinere Kirche S. **Sebastiano** gehalten, zu welcher Alberti nach dem gleichzeitigen Chronisten Mario Equicola (Commentarii della storia di Mantova) schon um 1460 die Zeichnung gemacht hat. Dass sie überhaupt von Alberti herrühre, kann nicht zweifelhaft sein; auch die Profilirung und Ornamentation, sowie die Einfassung und Verzierung der Hauptthüre trägt den gleichen Charakter wie bei S. Francesco. Der Grundriss der Kirche ist ein Quadrat mit einer Vorhalle und drei Tribunen, welche kleeblattförmige Chornischen enthalten.

Mit einiger Bestimmtheit lässt sich noch die Kapelle der Vergine Incoronata in der **Kathedrale zu Mantua** dem Alberti zuschreiben. Zwar glaubt Gaye (Carteggio II. 529), dass sie erst nach 1477 erbaut sei, weil nach Andrea Schivenoglia, der 1445—1490 die Denkwürdigkeiten seiner Zeit schrieb, 1477 die Madonna Wunder that und ihr darauf ein Altar errichtet wurde. Doch folgt daraus nicht, dass auch die Kapelle erst 1477 gebaut worden. Dass die Zeichnung zu derselben noch vom alten Marchese Lod. Gonzaga herkam, erhellt aus dem Briefe des Domkapitels vom 19. Sept. 1480 (s. Carlo d'Arco) an dessen Sohn Fed. Gonzaga; und sehr wahrscheinlich ist, dass Lodovico diese Zeichnung von Alberti erhalten. — Ueberhaupt hat A. auf die Mantuaner Architektur einen nachhaltigen Einfluss geübt; er lässt sich jetzt noch im Charakter mancher Profilirungen und Kranzgesimse deutlich verfolgen. Seine Bauweise wurde überdies durch Luca Fancelli, der sich in Mantua verheirathete und niederliess, und dessen Schüler daselbst verbreitet.

Eine Thätigkeit ganz eigenthümlicher Art fiel Alberti in **Rom** unter Papst Nikolaus V. (1447 bis 1455) zu. Bekanntlich unternahm es dieser zuerst, Rom mit grossen monumentalen Bauten ein ganz neues Ansehen zu geben, zur Verherrlichung der Kirche sowol, als zum eigenen Ruhm; so dass er, nach dem Ausdruck Vasari's, ganz Rom um und um kehrte. Zu den grossen Plänen desselben gehörten: Herstellung der Stadtmauern u. der vierzig Stationskirchen, Neubau des Vatikans und der Peterskirche. Hier eröffnete sich Alberti eine Gelegenheit zu umfassendem Wirken, wie sie seiner breit angelegten Persönlichkeit besonders entsprach. Ohne dass eines der damals entstandenen Bauwerke von ihm ausschliesslich entworfen oder ausgeführt wäre, hatte er doch in Allem die Hand und beeinflusste jene ganze architektonische Thätigkeit. Er war dem Papste durch dessen ersten Geheimschreiber, Flavio Biondo von Forli, aus der Familie Ravaldini, empfohlen worden, und Nikolaus zog bald seinen Rath dem des Floren-

tiner Meisters Bernardo vor, dem allein er bisher die Leitung der neuen Bauten, insbesondere den Bau des vatikanischen Palastes und die Veränderungen in Sta. Maria Maggiore, überlassen hatte. Letzterer war nach des Vasari Angabe, die, wenngleich nicht unbestritten, doch wol begründet ist, der Architekt und Bildhauer Bernardo Rossellino. Diesen beschäftigte der Papst zwar auch weiterhin; doch gab Alberti in allen architektonischen Dingen den Ausschlag und leitete so thatsächlich alle monumentalen Unternehmungen, während Bernardo im Wesentlichen auf die Ausführung beschränkt blieb. Im Einzelnen lässt sich der bestimmte Antheil Alberti's an den verschiedenen Bauten nicht mehr nachweisen; doch sollen viele Zeichnungen, deren Ausführung Bernardo vorstand, von Alberti entworfen sein (nach der Handschrift des Camaldulensers Silvano Razzi in der Magliabecchiana). Und so stand überhaupt unter Alberti das ganze Bauwesen. Mit seinem Rathe wurde auch die von Augustus herrührende Leitung der Acqua Vergine hergestellt, sowie die Fontana Trevi erbaut; doch ist dieselbe später, unter Klemens XII., gänzlich verändert worden. Wie Alberti auch in Ingenieurarbeiten bewandert war, geht aus dem Auftrage hervor, den ihm nach der Erzählung des Biondo der Kardinal Prospero Colonna als Herr von Nemi gab, nämlich das in den See von Nemi versenkte Schiff Trajan's wieder an die Oberfläche zu fördern. An Biondo's Aussage ist nicht zu zweifeln, da er selber Zuschauer bei dem merkwürdigen Unternehmen war; und so ist es wol aus Alberti's einfachem sachlichen Interesse zu erklären, dass er in seinem Werke vom Bauwesen, als er der Sache gedenkt (lib. V. cap. 7), seinen eigenen Antheil an derselben nicht weiter berührt. Dass er aber damit zu thun hatte, lässt sich aus seinen Worten schliessen: »Hinsichtlich des Schiffes Trajan's, das in jenen Tagen aus dem See gehoben wurde, habe ich die Bemerkung gemacht, dass das Pinien- und Cypressenholz ausnehmend hart geworden war«. — So grossen Einfluss hatte übrigens Alberti auf den Papst, dass er ihn bewegen konnte, den grossen Umbau der Peterskirche, der seit 1452 begonnen war, wieder aufzugeben, weil er seinen Absichten nicht entsprach. Schon waren die Mauern dazu 13 Ellen hoch aufgeführt, als sie wieder eingerissen wurden; der Bau sollte dann wol nach Alberti's Plänen von Neuem begonnen werden. Doch ehe noch dazu ein Anfang gemacht war, starb der Papst.

Dasselbe Ereigniss scheint Alberti zur Rückkehr nach Florenz bewogen zu haben, wo er ohnedem ungern vermisst wurde. Schon damals war er als hervorragender Architekt in ganz Italien zu grossem Ansehen gelangt, und jeder Fürst, jede kleine Republik des Landes hätte gern seine Thätigkeit in Anspruch genommen. Allein wir wissen schon, wie den Meister seine allseitige geistige Regsamkeit wenig zu praktischem Wirken gelangen liess. Diessmal hatte ihn Antonio Canigiani dringend nach Florenz eingeladen. Vor 1455 wird er kaum dahin zurückgereist sein; denn noch 1453 hatte er in Rom als Augenzeuge die Schilderung der Verschwörung des Stefano Porcari gegen Nikolaus niedergeschrieben und 1454 von dort die neue Zeichnung zu der Fassade von S. Francesco nach Rimini gesandt. In Florenz finden wir ihn nun als Theilnehmer an den Unterhaltungen, die Lorenzo und Giuliano de' Medici in der Zurückgezogenheit zu Camaldoli pflogen und aus denen Cristoforo Landini den Stoff zu seinen Quaestiones Camaldulenses schöpfte. Auch bei dem Gastmahl war Alberti, das 1464 Lorenzo Medici den griechischen Gelehrten Philotimos von Konstantinopel und Aretophilos von Athen zu Ehren gab. An der beginnenden Verbreitung griechischer Bildung sehen wir so den Meister als Genossen der Fürsten ebenfalls theilnehmen.

Als Architekten beschäftigten ihn damals in Florenz mehrere Bauten für die Familie Rucellai. Den Historiker Bernardo Rucellai hatte er schon in Rom gekannt, da er demselben nebst Lorenzo de' Medici und Donato Acciajoli bei der Untersuchung der Alterthümer als Führer diente. Im Auftrage des Giovanni di Paolo Rucellai hatte er um 1456 die Marmorbelegung der Hauptfassade von Sta. Maria Novella weiterzuführen, die auf Bestellung eines Turino Baldesi (Testament desselben von 1348) schon weit früher begonnen war. Er war hier an das Muster des schon ausgeführten unteren Theils gebunden; schwerlich hätte Alberti selber das Princip der Inkrustation angenommen, das seinen eigenen architektonischen Grundsätzen widersprach. Daher ist auch diese Fassade seinen übrigen Bauten ungleich; nur in dem hervorragenden mittleren Theil findet sich ein Anklang an den Palast Rucellai (s. unten). Darum zweifelt Ricci, dass von Alberti die ganze Fassade herrühre, und wirklich nennt der Dominikaner Giovanni Casella nicht ihn, sondern Giovanni Bertini als Baumeister. Allein dieser mag den Bau nach Alberti's Zeichnungen nur geleitet haben. Bis zum Hauptgesimse über den Rundbögen war die Inkrustation im Wesentlichen schon vollendet, und der obere Theil, Pilasterordnung mit Giebel, erinnert doch an die Bauart des Meisters, während er zu beiden Seiten die volutenmässig geschweiften Formen offenbar anbrachte, um die Pultdächer der Seitenschiffe zu verbergen. Dieselben sind das erste Beispiel der von der Barockarchitektur so vielfach angewandten Voluten, hier aber, so wenig klassisch auch die Form ist, nicht unpassend und in Einklang mit dem Ganzen angebracht. Denn dieses war auf eine vorwiegend malerische Wirkung angelegt, und dass Alberti dieselbe erreicht, dass er der ganzen Fassade eine anmuthige Bewegung gegeben hat, ist nicht zu leugnen. Unbestritten ist von ihm das schön behandelte, fein und massvoll or-

namentirte Hauptportal. Er zeigt sich hier in der dekorativen Ausstattung dem sonst genialeren Brunellesco überlegen. Wo Alberti ornamentirt, weiss er immer den Ernst des architektonischen Eindrucks durch eine heitere Lebendigkeit zu mildern, ohne die Grenzen klassischer Einfachheit zu überschreiten. Vollendet wurde die Fassade, wie die Inschrift im Fries meldet — Johannes Oricellarius (d. h. Rucellai) Pauli Filius Ann. Sal. MCCCCLXX —, im J. 1470. Doch scheint die mittlere Hauptthüre erst nach dem Tode des Gio. R., und zwar durch Fürsorge seines Sohnes Bernardo, fertig geworden zu sein; in der porphyrnen Schwelle derselben findet sich die Inschrift: Bernardus Oricellarius.

Bedeutender war der Palastbau, welchen Alberti für Giovanni (nach Anderen für Cosimo) Rucellai, wahrscheinlich zwischen 1460 und 1466 in der Strasse la Vigna aufführte: noch heute eines der hervorragendsten toskanischen Denkmäler der Renaissance. Alberti that hier (ungefähr gleichzeitig mit Bernardo Rossellino) einen entschiedenen Schritt über den bisherigen florentinischen Palastbau hinaus. Die blosse Rustikafassade mit Rundbogenfenster der Brunellesco, Michelozzo und Giuliano da Majano bereicherte er mit Pilasterstellungen (zwischen den Fenstern, die unterste dorisch oder toskanisch), indem er zugleich, um diesen volle Geltung zu sichern, das Relief der Rustika mässigte. Noch ist die Durchführung dieses Princips einförmig, an strenge Regelmässigkeit gebunden, während die Wirkung von dem feierlichen Ernst der früheren Paläste viel eingebüsst hat; aber es bleibt ein Fortschritt zu dem grösseren Reichthum und Leben, womit die Renaissance die antiken Formen für ihre weltlichen Zwecke verwerthet und kombinirt und womit schliesslich Bramante jene von Alberti vorbereitete Bauweise vollendet hat. Gegenüber vom Palaste stehen noch einige Ueberreste einer ebenfalls von Alberti erbauten Halle (Loggia) der Rucellai, die diesmal, trotz seines principiellen Festhaltens am geraden Gebälk, über den Säulen Bogen hat. Auch rührt von ihm die Zeichnung her zu dem Palast Rucellai in der Strasse della Scala, später Palast Stiozzi, jetzt im Besitz des Fürsten von Piombino. Hier brachte Alberti, seinem alten Grundsatz getreu, wieder Säulenhallen (zwei Loggien je gegen Mittag und gegen Abend) an mit geradem Gebälk und ohne Bogen. Der Bau ist jetzt fast gänzlich verändert. Endlich errichtete er für die Rucellai 1467 eine Kapelle, im Inneren mit der Nachbildung des heil. Grabes von Jerusalem, nach einer Zeichnung, welche Gio. Rucellai an Ort und Stelle selber hatte nehmen lassen. Die Kirche S. Pancrazio, der sie angefügt war, steht nicht mehr; das Oratorium des S. Sepolcro aber ist erhalten und 1809 von Giuseppe Orazio Rucellai restaurirt und auf's Neue geschmückt worden. Es ist ein feiner Zierbau von Feldern aus verschiedenfarbigem Marmor zwischen kannelirten Pilastern. Die Inschrift über der Thüre besagt, dass Gio. Rucellai, der Sohn des Paolo, dieses Heiligthum nach dem Bilde des Jerusalemer Grabes 1467 habe machen lassen. — Eine Villa, welche Alberti für dieselbe Familie in Quaracchi bei Florenz aufführen liess, ist später auf einen Zweig des Geschlechtes Pitti übergegangen.

Zur Zeit Paul's I. (1464 bis 1471) finden wir Alberti wieder in Rom. Er scheint damals den Plan zu einem bedeckten Säulengang auf der Engelsbrücke gemacht zu haben, wovon Vasari die Zeichnung besass. Zur Ausführung desselben kam er nicht mehr; er st. zu Rom 1472. Zwar ist diese Angabe bei Mathias Palmerius (De temporibus suis ab anno 1449 ad 1482 in: Tartini, Script. rer. Ital. I. 256: an. 1472 Leo Baptista Albertus vir ingenii atque doctrinae elegantis Romae moritur egregio Architecturae codice relicto) wol erst später eingeschoben, da sie in der älteren Ausgabe fehlt. Allein die Pfründe von S. Martino de Gangalandis wurde am 26. April desselben Jahres anderweit vergeben, war also durch seinen Tod erledigt. Nach Du Fresne und Mazzuchelli (s. unten) wäre er 1480 gest., nach anderen noch später, da er noch 1483 zwei Schriften vollendet habe (s. Bandini, Biblioth. Leopoldina III. 307. 309 und Guhl, Künstlerbriefe I. 32). Da er in Rom gest., so ist auch wol die Angabe, er sei im Erbbegräbnisse seiner Familie in S. Croce zu Florenz beigesetzt, irrthümlich (s. Poccianti, Catal. degli scrittori fiorent. p. 113).

Alberti's Bildniss besitzen wir auf einer Denkmünze seines Bauführers für S. Francesco, Matteo Pasti von Verona; ein Exemplar derselben in Silber befindet sich in der Pariser Bibliothek. Nach Vasari soll sich ein Bild des Alberti an dem Grabmal der Isotta in S. Francesco zu Rimini befinden, nach neueren Angaben an demjenigen des Sigismondo Malatesta. Seine gest. Bildnisse s. unten.

Die Bedeutung dieses Meisters für die Kunst der Renaissance liegt schon in seiner Persönlichkeit, wie in seinem vielseitigen Wirken ausgesprochen. Merkwürdig aber ist, wie er schon das Wesen der architektonischen Schönheit begriffen und insbesondere das der Renaissance praktisch durchgeführt hat. Denn er behandelt die antiken Formen als ganz selbständige Mittel des künstlerischen Ausdrucks und sieht, dass in ihrer Verbindung, unabhängig von der Konstruktion, also in der rein formalen Erscheinung des Aufbaues die eigentliche künstlerische Wirkung liegt. Wenn er hierbei schwankt, bald zu eng sich hält an gewisse strenge Gesetze des Alterthums, bald zu weit geht in dekorativen Fassaden, die blos maskirende Prachtstücke sind, so zeigt sich darin nur, dass er die richtige Mitte der Neues aus dem Alten bildenden Freiheit noch nicht gefunden hat.

Bildnisse:

1) Brustb. in Holzschn. in den Ausgaben des Vasari (Le Monnier IV. 52). Rad. in derjenigen des Bottari.
2) —— Gest. von J. B. Cecchi in: Serie degl' uomini i piu illustri nella pittura. 4.
3) Radirt von Baron. 4.
4) Gest. von Sessone.
5) In einem Titelbl. gest. von Bern. Picard. Fol.
6) Holzschnitt in der Ausgabe seines Werkes: »De re aedificatoria. Flor. 1550. Fol. (wiederholt in der Gazette des Beaux-Arts, s. unten).
7) —— in der französ. Uebersetzung desselben. Paris 1553.
8) —— in der ital. Uebersetzung. 1565.
9) Profilbild (in jugendlichem Alter) in Holzschn. in: P. Jovius, Elogia virorum litteris illustrium. Bas. 1577. Fol.
10) Holzschnitt in: Nic. Reusnerus, Icones s. imagines vivae literis clarorum virorum Italiae etc. Bas. 1589.
11) —— Opus chronographicum orbis universi d'Opmeerus et Beyerlinck. 1611.
12) Gest. von Fournier in: Raff. du Fresne, Ausgabe seiner Schriften Della pittura u. Della statua. Paris 1651. Fol.
13) Gest. in Sandrart's Teutscher Akademie. Fol.
14) Dem Werke von Michele Sammicheli, I cinque ordini dell' architettura civile, hinzugefügt von C. A. Pompei. Verona 1735. Fol.
15) Profilbild (in reiferem Alter), wahrscheinlich nach der Denkmünze des Pasti, gez. von Zocchi, gest. von Fr. Allegrini 1765 in: Serie di Ritratti d'uomini illustri Toscani. Fol.
16) Profilbild. G. Bossi del. G. Benaglia sc. Oval. 8. s. Schriften 3b.
17) Abbildung der Denkmünze des Matteo Pasti in der Ausgabe seiner Werke von Bonuccio.
18) Lith. (in jugendlichem Alter) nach einem Bilde aus der Galerie des Mario Mori-Ubaldini Conte Alberti. Ebenda.

Seine Schriften:

1) Erste Ausgabe des Werkes über Architektur mit folgendem Titel auf der letzten Seite:
LAUS DEO HONOS ET GLORIA. LEONIS BAPTISTAE ALBERTI FLORENTINI VIRI CLAR issimi de re Aedificatoria opus elegãtissimũ et quã maxime utile: Florentiae accuratissime impressum opera Magistri Nicolai Laurentii Alamani: Anno salutis Millesimo octuagesimo quinto: quarto Kalendas Januarias. Fol.

Wiederabdrücke von De re aedificatoria: 1512. Paris. 4. — Strassburg 1541. — Paris 1553. 4.

a) Dieci libri d'Architettura trad. da P. Lauro. Vinegia, Valgrisio 1546. 8.
b) L'architettura, tradotta in lingua fiorentina da Cos. Bartoli. Firenze 1550. Fol. Mit dem Bildnisse A.'s u. Holzschn.
c) Wiederabdruck zu Venedig. 1565. 4.
d) Ein anderer, mit der ital. Uebersetzung von Alberti's Schrift über die Malerei von L. Domenichi: nel Monteregale, per. Lion. Torrentino 1565. Fol.
e) Della architettura di L. Alberti Lib. X, della pittura L. III, e della statua L. I, trad. in lingua ital. da Cos. Bartoli, nova ediz. da Giac. Leoni, con aggiunta di varj suoi disegni di edificj, pubblici e privati. Londra 1726. 3 Voll. Fol.

Enthält eine englische Uebersetzung. Die Tafeln von Leoni gez., sind gest. von Picart und Harris.

f) Wiederabdruck, London 1739. 3 voll. Fol.
g) Della architettura, della pittura e della statua, trad. da Cos. Bartoli. Mit 69 Taf. gest. von Pio Panfilii, pittore Fermano. Bol. 1782. Fol.
h) Wiederabdruck, Mailand 1803. 2 voll. 8.
i) — Ausgabe von Perugia 1804. 2 voll. 8.
k) L'architecture et l'art de bien bastir en X livres trad. de latin en franç. par J. Martin. Mit Holzschn. Paris 1553. Fol.
l) Les diez libros de Arquitectura, traducidos de latin en romance (von Francisco Lozano). (Madrid) 1582. 4.
m) Wiederabdruck ebenda 1640. Fol.

2) Erste Ausgabe der Schrift über Malerei: De pictura praestantissimae et nunquam satis laudatae arte libri tres absolutissimi, Leonis Bapt. de Albertis, viri in omni scientiarum genere et praecipue mathematicarum disciplinarum doctissimi. Jam primum in lucem editi. Basil. MDXL. 8.
a) Wiederabdruck mit Vitruv. Leyden, Elzevir. 1649.
b) La Pittura, trad. per Lud. Domenichi. Vinegia 1547. 8.
Wiederabdruck. Fiorenza 1568. 8.
c) Dei tre libri della pittura und der Trattato della statua in der Uebersetzung von Cos. Bartoli, herausgeg. mit dem Trattato della pittura von Leonardo da Vinci, von Raffaelle du Fresne. Paris 1651. Fol. Gute und gesuchte Ausgabe.
d) Davon eine zweite Auflage: Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci, nuovamente dato in luce, colla vita dell' istesso autore, scritta da Rafaelle Du Fresne. Si sono giunti i tre libri della Pittura, ed il trattato della Statua di Leon Battista Alberti colla Vita del medesimo. E di nuovo ristampato, corretto, ed a maggior perfezione condotto. Mit Taf. Napoli 1733. Fol.
e) Dasselbe Werk. Mit von Pio Panfili radirten Vignetten. Bologna 1782 und 1786. Fol.
f) Die Schrift über die Malerei, zugleich mit dem Trattato Leonardo's da Vinci in's Spanische übersetzt von Diego Antonio Rijon de Silva. Madrid 1784. gr. 4.

3) Della statua. Breve compendium de componenda statua. Paris 1651.
a) Andere Ausgabe: Napoli 1735. 8.
b) Della Pittura e della Statua. Mit dem Bildnisse Alberti's nach G. Bossi gest. von G. Benaglia und 4 Taf. Milano 1804. 8.

---

4) De Principe (libri IV, edente comite Raynaldo Geneha). Romae, apud Steph. Guileretum Kalendis novembris. M. D. XX. Fol.
a) Momus s. de Principe L. I—IV. Romae in aed. Jac. Mazochii. 1524. 4.
b) El Momo, graciosa historia, compuesta en latin e trasladada en Castellano por Aug. de Almaçan. Alcala de Henares. 1553. Fol.
Wiederabdruck: Madrid 1598. 8.

5) Trivia s. de causis senatoriis. (Ueber das Amt eines Senators und die im Rathe zu haltenden Staatsreden). Basil. 1538. 4.
Wiederabdruck mit der anonymen Schrift: De legato pontificio. In acad. Veneta 1558. 4.

6) Della repubblica, della vita civile e rusticana e della fortuna dialogo. Venezia. 1543. 8.
7) Teogenio, Dialogo morale. Venez. 1545. 8.
8) Commentarius de conjuratione porcaria, cui praem. vita scriptoris, n. prim. in luc. ex ms

cod. ab. Laur. Mehus ed., bei Muratori, Script. rerum Ital. XXV. 293 ff.

9) (Bapt. de Albertis poetae laureati) De amore liber optimus (s. l. u. ohne Namen des Druckers) 1471. 4. Dasselbe wie die Hecatomphila. Italienisch; nur der Titel lateinisch.

a) Ecatonphyla. Finisce Ecatonphila la quale insegna a amare. Stampata in Venetia per Bernardino de Cremona nel M. CCCCXCI, del' mese di marzo. 8.

b) Hecatomphila che ne insegnia l'ingeniosa arte d'amore: Deiphira, che ne mostra fuggir il mal principato amore. Vineggia, Sessa 1528 u. 1534. — s. l. 1545. 8.

c) In der Ausgabe: Ecatomphila di Gio. Boccatio. Vineg. Fr. Bindoni 1524. 8. ist die Hecatomphila fälschlich dem Boccacio zugeschrieben.

d) Hecatomphile, de vulgarie italien tourne en langaige francoys. etc. Paris, Galliot du Pré 1534. kl. 8.

e) Hecatomphile. M. D. XXXVI. Auf der Rückseite des Titels: Hecatompie, ce sont deux dictions grecques composées signifiãt centiesme amour, sciemment appropriees a la dame ayãt en elle autant damour que cent aultres dames en pouroient comprendre, dont a present est faiste mention. Tournee de vulgaire italien (de L.-B. Alberti) en lãgaige frãcoys. Ensemble les fleurs de Poesie Francoyse et aultres choses solacieuses. Ohne Druckort. kl. 8. Mit Holzschn.

Gesuchte Ausgabe.

Ausgabe von Lyon, 1534.
Zweite Ausgabe von Lyon, 1537.
Ausgabe von Paris, Sergent, 1539. 16.
Ausgabe, Paris, Alain Latrian, 1540. 16. Holzschn.

f) Concetti amorosi ne' quali sotto il nome di Hecatomfila s'insegna la bella e ingegnosa arte d'amore, con un Dialogo intitolato Deifira che mostra come si debba fuggire il mal cominciato amore. Genova 1572. 8.

10) Opus praeclarum de amoris remedio. s. l. 1471. 4. Italienisch, nur der Titel lateinisch. — Dasselbe wie die oft mit der Hecatomphila verbundene Deiphira.

a) La Deiphire de M. Leon Baptiste Albert. Französisch und Italienisch. Paris, Gilles Corrozet, 1547.

11) Lepidi comici veteris Philodoxios fabula, ex antiquitate eruta ab Aldo Manuccio. Lucae 1588. kl. 8.

12) Fables diverses de Leon Battiste Alberti, en italien et en françois etc. par Louis Pompe. Paris 1693. 12.

---

13) Opera (di Misere B. Alberti) de republica, de vita civile e rusticana e de fortuna. Am Ende: Finita l'opera di Misser B. Alberti (Florenz gegen 1490) in 4. 44 Bll.

14) Opera sive de commodis atque incommodis litterarum ad Carolum fratrem; de Jure ad Franc. Coppinum pratensem; Trivia; Canis; Apologi. s. l. et a. in 4. 52 Bll. (zu Florenz 1496 erschienen).

15) Opuscoli morali etc. tradotti da Cos. Bartoli. Ven. 1568. Mit Bildniss und Holzschn. — Enthalten:

Momo ovvero del Principe. — Discorsi da Senatori, altrimente Trivia. — Dell' amministrar la ragione. — Delle comodità et incomodità delle lettere. — Della vita di San Potitò. — La Ciffera. — Piacevolezze mathematiche. — Della republica, vita civile et rusticana et della fortuna. — Della Statua. — Della Pittura. — Della Mosca. — Del cane. — Apologi. — Hecatomfila. — Deifira.

16) Opere volgari di Leo Batt. Alberti etc., annotate e illustr. da Anicio Bonucci. Fir. 1843 bis 1849. 8. Enthalten:

1) Della tranquillita dell' animo, lib. III. Zum ersten Mal herausgeg.
2) La Cena di famiglia. Dialog. Ebenso.
3) Avvertimenti matrimoniali. Ebenso.
4) Intorno a tor Donna. Briefe. Ebenso.
5) Sofrona, ove si ragiona della difesa delle donne.
6) La famiglia, lib. IV. Buch der Erziehung, worin die bisher dem Agnolo Pandolfini zugeschriebene Abhandlung: del Governo della famiglia, das dritte Buch bildet (geschrieben für die Familie Pandolfini).
7) Sentenze Pittagoriche. Zum ersten Mal herausgegeben.
8) De Iciarchia libri III. Dialog (über die gegenseitigen Pflichten der Fürsten und Unterthanen).
9) Il Theogenio, lib. II. Dialog. Zum ersten Mal herausgeg.
10) Ecatonfilea.
11) Istorietta amorosa fra Leonora dei Bardi e Ippolito Buondelmonti.
12) Dieselbe Dichtung in Stanzen.
13) Deifira.
14) Epistola amatoria. Zum ersten Mal herausgeg.
15) Trattato della prospettiva. Ebenso.
16) Trattato della pittura.
17) L'architettura.
18) Dei cinque ordini dell' architettura. Zum ersten Mal herausgeg.
19) Lettera di materia d'amore.
20) L'Amiria (von der Liebe). Zum ersten Mal herausgeg.
21) L'Efebie (von der Liebe). Ebenso.
22) Il Governo della familia; Textrevision des 3. Buches von No. 6.
23) Dasselbe in der Revision des Textes für die Familie Pazzi.
24) Lettere amatorie diverse.
25) Brief an Matteo della Bastia, über den Entwurf zur Kuppel für S. Francesco zu Rimini.
26) Eklogen und Dichtungen.

17) Handschriftlich noch von ihm: Intercaenalia (lateinisch). Darüber ausführlich: Morelli, Operette. Venezia 1820. II. 252 ff.

18) Andere Handschrift: De Uxoria. Darüber G. Molini, Catalogo dei codici della Libreria Palatina. p. 43.

Ueber andere Handschriften s. Text.

Abbildungen.

1) S. Francesco in Rimini (s. auch die Literatur am Ende):
in Seroux d'Agincourt, Histoire de l'Art etc. Taf. LI.
in Bonuccio, Ausgabe des Alberti. IV. Taf. 8.
in L. Nardi, Descrizione etc. (s. unten). Taf. XII. u. XIII. Die Denkmünze auf Taf. XI.
in Burckhardt, Gesch. d. neueren Bauk. p. 106.

2) S. Andrea in Mantua:
in Seroux d'Agincourt, Taf. LII; daselbst auch S. Sebastiano.
in Burckhardt, p. 106.

3) Fassade von S. Maria Novella in Florenz:
in Burckhardt, p. 107.

4) Kapelle S. Sepolcro daselbst:
in Seroux d'Agincourt, Taf. LII.
in Gozzini e Lasinio, Monum. sepulcr. Tav. 31.

5) Palazzo Ruccellai daselbst:
in Architecture Toscane etc. Paris 1837. Taf. 21, Fassade. Taf. 22, Details. qu. Fol.
in Burckhardt, p. 56.

---

s. Memorie e documenti inediti per servire alla vita letteraria di L. B. Alberti. s. l. et a. 4.

Leo Bapt. Alberti a Pompilio Pozzetti etc. in

solenni studiorum instauratione laudatus. Acc. Comm. italicus, quo vita ejusdem et scripta compluribus adhuc ineditis documentis illustrantur. Florent. 1789. 4.
Vita in Muratori, Script. rer. Ital. XXV. 295 ff. (von einem Anonymus; von Einigen für eine Selbstbiographie Alberti's gehalten).
Vasari, ed. Le Monnier. IV. 52—66. — G. B. Niccolini, Elogio di L. B. Alberti in Prose. Flor. 1844. III. 51. — A. Bonucci, Discorso vor der Ausgabe der Opere volgari (s. oben). — Piacenza in Baldinucci, Opere. Milano 1808—1812. V. 437—463. — Gaye, Carteggio I. 345 ff. — Guhl, Künstlerbriefe. I. 18—32. — Burckhardt, Cultur der Renaissance, p. 139f. — Springer, Bilder aus der neueren Kunstgesch. p. 69—102. — Cl. Popelin, in der Gazette des Beaux-Arts. XXV. 403—421 (bringt nichts Neues bei).
Ueber seine Schriften: Bandini, Specimen literaturae Florentinae seculi XV. Flor. 1748. II. 108 ff. — Bandini, Catal. codd. lat. Biblioth. Mediceae Laurent. II. 618 und Biblioth. Leopold. II. 83. — Tiraboschi, Storia della Letterat. Ital. Romae 1782—1785. VI. I. 360 ff. — Mazzuchelli, Dizionario degli Scritt. d'Ital. I. I. 310.
Ueber seine Bauten: Gio. Batt. Costa, Il Tempio di S. Francesco di Rimini. Lucca 1765. — Le temple de Malateste de Rimini, de L. B. Alberti. Fulgineo 1740. Mit Fig. Fol. — Luigi Nardi, Descrizione antiquario-architettonica del arco di Augusto, del Ponte di Tiberio e del Tempio Malatestiano di Rimino. Rimino 1813. p. 50—57. — Richa, Chiese Fiorentine etc. III. 23. 314. — F. Milizia, Memorie degli Architetti. Bologna 1827. I. 200—205. — Gaet. Susani, Nuovo Prospetto delle pitture, sculture, architetture etc. di Mantova. Mantova 1830. pp. 74. 114. — Carlo d'Arco, Delle Arti e degli Artefici di Mantova Notizie. Mant. 1857. I. 110. II. 12. 208. — Burckhardt, Gesch. der neueren Baukunst. pp. 41. 104 f. 144.

Notizen von Fr. W. Unger.

J. Meyer.

Alberti. Aristotile Alberti. Alberti nannte man ohne Grund den Baumeister Ridolfo Fioravanti (15. Jahrh.) und hielt letzteres für den Beinamen. Vielmehr hiess der Meister Fioravanti und hatte bloss den Beinamen Aristotile. s. Fioravanti.

*

Alberti. Meister Giovanni oder Giovambattista di Bartolommeo Alberti, Maler in Siena, geb. um 1466, war ein Schüler des Neroccio di Benedetto. Er setzte in einem Testament von 1517 seinen ehemaligen Mitschüler Giovanni di Tedaldo zu seinem Erben ein, wobei er ihn verpflichtete, in der Kirche di Fabiano e Sebastiano im Kastell von Civitella eine Madonna mit Heiligen zu malen. Er lebte aber noch 1532. Weitere Nachrichten über den Meister, dessen Werke unbekannt, bei Milanesi.

s. Milanesi, Doc. Sen. III. 38. 41.

Fr. W. Unger.

Alberti. Die Alberti, zahlreiche Künstlerfamilie von Borgo San Sepolcro, deren Geschichte, früher lückenhaft und vielfach verworren, erst neuerdings durch Gualandi nach in der Familie selber erhaltenen Handschriften an's Licht gebracht ist.

Giovanni di Borghese Alberti ist der Aelteste dieser Künstler, von dem wir wissen. Er war Maler um 1275.

Alberto Alberti, Architekt u. Bildhauer, der älteste Sohn des Giovanni di Berto, der Giesser von Geschützen war, 12. Dez. 1553 st., und dessen vier Söhne sich der Kunst widmeten. Alberto war insbesondere Baumeister für Befestigungswerke u. wurde in dieser Eigenschaft von den Mediceern viel verwendet. Ueber seine Arbeiten haben wir theils von ihm selber, theils von einem seiner Nachkommen geschriebene Notizen, welche Gualandi veröffentlicht hat. Einer seiner ersten Festungsentwürfe für den Herzog Cosimo I. von Florenz war vom J. 1548. Ueberhaupt führte er im Auftrage der Florentiner Regierung verschiedene Fortifikationsarbeiten bis zum J. 1563 aus. Von dem letzteren Jahre ist dann auch der Entwurf für das Portal der Madonna delle Grazie in Borgo San Sepolcro.

Weiterhin war A. von 1564—1586 grösstentheils in Rom beschäftigt für die Mediceer, sowie für die Kardinäle Buoncompagni u. S. Sisto. Er leitete unter Anderem die Bauarbeiten an der Villa Medici auf dem Monte Pincio, welche der Kardinal Alessandro de' Medici (der spätere Papst Leo XI.) aufführen liess und die gegenwärtig Eigenthum der französischen Regierung ist. Von Alberti, so kann man wol mit Sicherheit annehmen, ist auch der Entwurf zu der Fassade, den man sonst dem Michelangelo zugeschrieben hat. A. zeigt sich hier massvoller und noch nicht den wuchtigen, anspruchsvollen Formen der Barock-Architektur so hingegeben, wie die meisten seiner Zeitgenossen. Das Gebäude, ein höherer Mittelbau mit eigenthümlichen thurmartigen Aufsätzen und zwei etwas niedrigeren Seitenbauten, in einer ansprechenden Mitte zwischen Villa und Palast gehalten, mässig profilirt, entfernt sich nicht allzusehr von der Formenbehandlung der Renaissance. Einen aparten Reiz hat die hintere, dem Garten zugewendete Fassade mit der hübschen weitgeöffneten Halle, welche gerades Gebälk auf gekuppelten Säulen mit einem Bogen in der Mitte verbindet; insbesondere durch die in die Mauer eingelassenen, meistens antiken plastischen Reliefs, welche von vornherein die Anordnung der Fassade bestimmt haben. Doch ist auf diese Weise der plastische Schmuck, der die Architektur fast zur blossen Einfassung herabsetzt, allzu gehäuft und fast museenhaft verwendet. — Dasselbe Mafs im Relief der Bauformen hat A. auch in seinen Bauten zu Borgo S. Sepolcro, im Kloster S. Chiara und in der Kirche S. Bartolommeo bewährt. Er zeigt sich darin als einen tüchtigen Architekten

der Nachblüte, der sich von der guten Ueberlieferung der vorangegangenen Zeit noch nicht abgewendet hat. Auch für die Fassade von S. Petronio in Bologna hat er, neben Giulio Romano und Palladio, eine Zeichnung entworfen; sie wurde als die drittbeste befunden, näherte sich übrigens derjenigen, welche Raffael für S. Lorenzo in Florenz gemacht hatte.

Auch durch Schnitzereien in Holz, namentlich reiche Kunstmöbel in Nussbaum für Paläste, hat sich A. hervorgethan. Es sind kleine Kapellen (Altareinfassungen), prächtige Bettstellen, worauf bekanntlich die Spätrenaissance grossen Werth legte, und Nussbaumtruhen, reich verziert mit plastischer Arbeit, auch mit Figuren, Aposteln u. dergl. in Relief. Eine Reihe derartiger Werke ist bei Gualandi aufgezählt (entstanden von 1548 bis in die sechziger Jahre, zum Theil mit Angabe der Preise). Alberto scheint eine Zeitlang damit förmlichen Handel getrieben zu haben, indem er namentlich Truhen seinem Bruder Girolamo nach Venedig schickte, der sie dort verkaufte. Im J. 1554 war er auch von Vasari im Namen der Werkführer des Bisthums von Arezzo aufgefordert worden, die Schnitzereien im Chor des dortigen Doms auszuführen. Von allen diesen Holzarbeiten scheint nichts erhalten, wenigstens lässt sich mit Bestimmtheit nichts dem A. zuweisen. — Der Meister, den unverdienter Weise die Kunstgeschichte bisher ziemlich im Dunkel gelassen hat, st. zu Rom den 1. Novbr. 1598, 73 Jahre alt. Sein Bildniss befindet sich in der casa degli Alberti, welche noch Eigenthum der Familie ist, zu Borgo S. Sepolcro.

s. Gualandi, Memorie Originali Italiane. S. VI. 50—61. Daselbst fortlaufendes Verzeichniss seiner Arbeiten von 1548—1593.

Romano Alberti, genannt Nero, der Bruder des Giovanni di Berto und Oheim des Alberto, war ebenfalls tüchtiger Holzschnitzer.

Lodovico Alberti, Bruder des Alberto, erwähnt als guter Bildhauer und Holzschnitzer. Von ihm wird berichtet, dass als Raffaellino dell Colle den 12. Jan. 1566 st., L. für ihn den Sarg fertigte.

Romano Alberti, anderer Bruder des Alberto, erwähnt als Maler, Holzschnitzer u. Bildhauer. Sein *Trattato sopra la nobiltà della Pittura* erschien zu Rom 1585. 4., dann ein zweites Werk, über die römische Malerakademie, deren Sekretär A. war, zu Pavia 1604 unter dem Titel: *Origine e Progresso dell' Accademia del Disegno de' Pittori, Scultori ed Architetti di Roma.* 4.

Girolamo Alberti, der dritte Bruder des Alberto, ebenfalls Maler und Holzschnitzer, der vielfach mit Alberto gemeinschaftlich arbeitete, auch an seinen Festungswerken theilnahm und so vornehmlich als dessen Gehülfe erscheint. Im J. 1566 ging er mit Alberto für längere Zeit nach Rom. Er st. 1582 und hinterliess sieben Söhne; von ihm stammt die jetzt noch lebende Familie der Alberti.

Alessandro Alberti, Freskomaler, Sohn des Alberto, geb. zu Borgo S. Sepolcro 9. März 1551, † zu Rom den 10. Juli 1596. Noch Lanzi wusste nichts Näheres von dem Meister. Derselbe lernte bei Gaspero di Silvestro von Perugia, einem jetzt ganz unbekannten Maler. Im J. 1566 brachte ihn sein Oheim Lodovico zu seiner weiteren Ausbildung nach Rom, und bald wurde Alessandro seiner Geschicklichkeit halber von verschiedenen italienischen Fürsten vielfach beschäftigt. Im J. 1577 malte er zu B. S. Sepolcro einige Bilder für die Kirche des hl. Franziskus, und in der Kirche S. Susanna die Heilige dieses Namens; letztere gest. von seinem Bruder Cherubino A. (s. unten). Dann arbeitete er mehrere Jahre in Neapel für Kirchen und Paläste, bis er 1586 nach Mantua zum Herzoge Vespasiano Gonzaga berufen wurde, um die Villa Sabionetta auszumalen, auf welche Arbeit er mit seinem Bruder Giovanni, den er 1587 dorthin hatte kommen lassen, längere Zeit verwendete. Von 1588—1592 malte er dann wieder in Neapel. 1592 stattete er in Rom mit Giovanni die Sakristei von S. Giovanni Laterano mit Freskomalereien aus, ein der perspektivischen Wirkung halber damals viel bewundertes Werk, indem es die Sakristei höher erscheinen lässt, als sie in Wirklichkeit ist. Der Preis dieser Arbeit wurde nach der Schätzung angesehener Maler jener Zeit, darunter Roncalli dalle Pomerance, auf 1594 Scudi gewerthet. Im J. 1596 wurde er von Neapel auf's Neue nach Rom gerufen, um mit den Brüdern die Ausmalung des Salone im neuen Vatikan zu vollenden. Da er dort krank wurde, liess ihm Klemens VIII. durch zwei Abgesandte seinen Segen überbringen; ein Beweis des grossen Ansehens, zu dem der Künstler gelangt war.

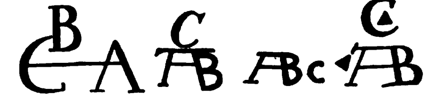
Nach ihm gestochen:

Die hl. Susanna, in der Rechten eine Palme, in der Linken ein offenes Buch haltend. Von Cherubino Alberti. kl. Fol. s. unter Cher. Alberti No. 67.

s. Gualandi, Memorie Originali Italiane. VI. 61—64.

J. Meyer.

Cherubino (Zaccaria Matteo) Alberti,



Maler u. Kupferstecher, geb. den 24. Febr. 1553 zu Borgo San Sepolcro, war der zweite Sohn des Alberto. Seine Kupferstiche haben ihn zu dem berühmtesten Gliede der Familie gemacht, wenn auch Giovanni als Maler ihn übertraf.

I. Sein Leben.

Anfänglich widmete er sich hauptsächlich dem Kupferstiche, denn aus den siebenziger u. acht-

ziger Jahren stammen die meisten seiner mit Daten versehenen Bll. 1593 befand er sich in Neapel und stach daselbst in eine silberne Platte das Bildniss des Monarchen. Bereits in den achtziger Jahren indessen wurde das Malen seine Hauptbeschäftigung, wozu ihn wol die massenhaften Aufträge, die seinen Brüdern Alessandro und Giovanni zu Theil wurden, bewogen. In der »Reale Galeria di Firenze« finden wir die Notiz, dass er Architektur studirt habe und Civil- und Militäringenieur bei Heinrich III., König von Frankreich, geworden sei; da indess Gualandi und Baglione nichts davon wissen und sich aus seinen Werken keine Anhaltspunkte zu einer derartigen Vermuthung ergeben, so beruht sie ohne Zweifel auf Irrthum, vielleicht auf einer Verwechselung mit seinem Vater Alberto. Seine Laufbahn war eine glänzende. Er wurde von Klemens VIII. geadelt und zum Direktor der Akademie des hl. Lukas zu Rom ernannt. Derselbe Papst wies ihm auch die Hinterlassenschaft seines unverheirathet verstorbenen Bruders Giovanni zu, welche, zu seinem eigenen Besitze gefügt, ihn zum reichen Manne machte. Verheirathet war er mit einer Elisabeth Tovaglioli, mit welcher Familie die Alberti's überhaupt in nahen Beziehungen gestanden haben müssen; ein Bonifazio Tovaglioli war Pathe des Cherubino. Trotz seiner günstigen Verhältnisse verfiel er in späteren Jahren in Melancholie, und hatte die seltsame Leidenschaft, grosse Armbrüste zu erfinden, mit denen er sein Haus anfüllte und viel Zeit verlor. Er st. zu Rom am 18. Okt. 1615, nachdem er am 16. Septbr. sein Testament gemacht hatte. Seine letzte Ruhestätte fand er in der Kirche Sta. Maria del Popolo. Seinem Sohne Carlo hatte er Alles vermacht; im Falle jedoch — wie es auch wirklich eintrat — durch Carlo's Tod die weiblichen Mitglieder seiner Familie die Erbschaft übernähmen, sollten sie eine Kapelle in S. Francesco zu B. S. Sepolcro für 1000 Scudi erbauen lassen. Diese Kapelle wurde dem hl. Antonius von Padua geweiht. Der steinerne Altar mit dem Bilde des Heiligen ist jetzt in die neue Kirche versetzt worden; am Sockel der zwei steinernen Säulen sieht man das Wappen der Alberti.

II. Ch. Alberti als Maler.

Charakteristisch für die Malweise des Cherubino sind schlanke Verhältnisse bei ziemlich guter Zeichnung und eine leichte, freie Behandlung; besonderen Beifall fanden seine Engelsglorien. Von irgend welcher Bedeutung war er indessen als Maler nicht. In seinem Geburtsorte war er vielfach thätig. Im Dome malte er eine hl. Dreieinigkeit mit drei Heiligen; im Oratorium von S. Rocco nebst seinen Brüdern die Lunetten, welche die Passion Christi darstellen; beide Werke schlecht erhalten. Ferner malte er nebst Alessandro und Giovanni im bischöflichen Palaste in Fresko. Im Monte di Pietà sieht man von ihm einen an die Martersäule gebundenen Christus, wobei die Architektur von Giovanni herrührt. Im Monacato malte er, mit dem genannten Bruder, Johannes und Maria am Fusse des Gekreuzigten, in S. Chiara in der Kapelle Alberti einen hl. Andreas, in Borgonuovo eine Fassade mit Genien, Wappen u. dergl. für den Cav. Cos. Rigi im J. 1587. Auch in S. Francesco war er thätig.

Mehr noch als in B. S. Sepolcro arbeitete er in Rom, wo er gemeinschaftlich mit seinen Brüdern eine Menge Malereien in den Palästen vornehmer Herren ausführte; dann in der Kirche della Minerva im Palazzo di Monte Cavallo, in der Sala Clementina im Vatikan (mit dem Bruder Giovanni) u. a. Orten. In der Kapelle della Minerva malte er die Decke mit verschiedenen Ornamenten und Figuren auf Goldgrund. Aus der letzten Zeit des Künstlers sieht man (nach *handschriftlicher Notiz Mündler's*) in Sta. Maria in via zu Rom eine Freske, bez. Cherub. Albertus fecit 1614: die Bundeslade in einer Landschaft, worüber Gott Vater von Engeln umgeben schwebt. Von dieser Malerei lässt sich wenig Gutes sagen, die Farbe ist grau u. eintönig; das Ganze übrigens in sehr verdorbenem Zustande.

III. Ch. Alberti als Stecher.

Ungleich bedeutender ist Alberti als Kupferstecher, und, wenn auch hier nicht vom ersten Range, doch ein tüchtiger Meister. Seine Thätigkeit für den Stich ist umfassend. Ein besonderes Verdienst hat er sich durch die Wiedergabe der jetzt meist zerstörten Sgraffitto-Malereien Polidoro's da Caravaggio erworben; sonst arbeitete er noch nach eigenen Erfindungen, nach den beiden Zucchero, Michelangelo, Rosso, Raffael, Tibaldi u. A., auch Einiges nach der Antike. Besonders gelungene Bll. sind auch diejenigen mit Gefässen nach Polidoro da Caravaggio und Messern nach Fr. Salviati für das Kunstgewerbe. Man hat ihn für einen Schüler Agostino Carracci's halten wollen, allein er übte sich im Stiche bereits 1568 und 1571, als Carracci noch ein elf- und vierzehnjähriger Knabe war. Aus dem gleichen Grunde kann er auch nicht, wie Strutt glaubt, dem Fr. Villamena die Freiheit seines Grabstichels verdanken. Die Verwandtschaft der Drei rührt zum Theil daher, dass sie nach dem Niederländer C. Cort, der in Rom eine Stecherschule gegründet hatte, sich gebildet. Alberti war vermuthlich ein direkter Schüler des Letzteren, er hat nach ihm die Nummern 7 und 40 kopirt.

Die früheste Jahreszahl (1568) auf Cherubino's Stichen befindet sich auf No. 33, einer hl. Jungfrau mit dem Kinde in halben Figuren. Es ist dies zugleich das einzig geätzte Bl. In den siebenziger und anfangs der achtziger Jahre war er insbesondere als Stecher thätig. Mehrere Bll. stammen dann aus den neunziger Jahren; im 17. Jahrh. fertigte er nur noch wenige Bll. Im

J. 1602 gab Giov. Orlandi mehrere Platten heraus, doch können wir zum Theil nachweisen, dass sie schon früher entstanden sind; ebenso ist die Zahl 1612 auf dem Bildniss des Kaisers Matthias No. 132 erst in dem dritten Abdruck dieses Bl. hinzugekommen, das Sixtus V. ursprünglich darstellt u. die Jahreszahl 1585 trägt. Aehnlich verhält es sich auch mit dem Porträt des Barozzi da Vignola.

Mehrere Bll. (No. 30) tragen die Jahrzahl 1628, also 13 Jahre nach dem Tode des Stechers; sie sind damals von den Erben herausgegeben worden. In einem Brief, den der Schwiegervater Cherubino's, Lattanzio Picchi, unter dem 8. Juni 1627 an den Ritter del Pozzo schreibt, ist von dem Projekte die Rede (Vergl. Lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura. Mil. 1822. I. 341). Der Herausgeber Bottari fügte die Bemerkung bei, dass diese Platten niemals gesammelt und zusammen abgezogen worden seien und sich noch im Besitze der Familie befänden; aber Picchi konnte nicht von den Bll. des Alberti, wie Bottari anzunehmen scheint, überhaupt sprechen, sondern nur von denjenigen, die nicht in den Besitz von Kunsthändlern gelangt waren; und wir finden ja auch, dass die Erben 1628 eine Anzahl herausgaben. Auf der anderen Seite ist aber auch die Meinung irrig, diese Bll. seien damals zuerst herausgegeben worden; im Gegentheil können wir von der Mehrzahl Zustände vor der Dedikation der Erben, zum Theil sogar mit früheren Jahreszahlen, nachweisen. Nur für die Folge von Sibyllen und Propheten nach Michelangelo, wovon zwei Platten gar nicht beendigt wurden, lässt sich, wenigstens was die zwei letzten Bll. betrifft, mit grösserer Wahrscheinlichkeit behaupten, dass erst die Erben sie publicirt haben. Von No. 161 gilt vielleicht dasselbe.

Mit Agostino Carracci kann sich unser Künstler nicht messen, jener sieht die Formen breiter und grösser als Cherubino, der sich dem Schlanken zuneigt. Doch ist er deshalb kein geringer Künstler. Eine kräftige Hand ist ihm nicht abzusprechen. In den Biegungen und Schraffirungen der Striche sucht er sich bereits der malerischen Wirkung des Originales zu nähern, wenn er auch den Gehalt und die Abtönung der Farben noch nicht auszudrücken versteht. Die Vertheilung von Licht und Schatten kann er nicht recht bemeistern; seine Stiche haben darin oft eine zerfahrene Wirkung. Es muss ihm rasch von der Hand gegangen sein.

Bartsch bringt nach Bereinigung des Kataloges bei Heineken das Verzeichniss auf 172 Nummern; wir haben einige eingefügt. Kataloge geben auch Le Blanc und Ottley, der die Bll. nach den Malern geordnet hat.

Der Buchstabe B im Monogramm bedeutet wol das B. am Anfang der zweiten Silbe des Namens Alberti, wie es öfter vorkommt; hie und da fehlt er.

Alberti's Bildniss, von ihm selbst gemalt, befindet sich in der Sammlung der Uffizien zu Florenz. Es ist gestochen von P. A. Pazzi im Museum Florentinum No. 51, und von G. P. Lasinio in: Galerie Impériale de Florence, gravée au trait sous la direction de P. Benvenuti etc. Florence 1811. 12. 8. No. 67.

a) Von ihm gestochen:

1) Darstellungen aus dem Alten Testament.

1) Gott bildet den Adam. Nach Polidoro da Caravaggio. Romae. Polidorus de Caravag. invent. Ohne Bezeichnung. kl. qu. Fol. B. 1.
   I. Vor Cum priuilegio —.

2) Die Vertreibung aus dem Paradiese. Nach Polidoro. Polidorus De caravagio Inũe. F. Romae mit dem Monogr. gr. 4. B. 2.
   I. Vor der Dedikation der Erben an den Kardinal L. Magalotto 1628 und vor cum Priuilegio —.
   Anonyme Kopie von der Gegenseite. Polidorus De Caravagio Inv. 4.
   Anonyme Kopie. Ecce Adam —. Polidorus de Caravagio Inv. Romae 1597. Ant. Carenzanis Formis Romae —. Im 2. Abdr. fehlt die Adr. 4.

3) Adam und Eva bei der Arbeit auf dem Felde. Nach Polidoro. Polidorus De Caravagio Invent. for. Romae C. Albertus. gr. 4. B. 3.
   I. Vor der Dedik. 1628 und Cum priuilegio —.
   Anonyme Kopie von der Gegenseite. Polidorus De Caravagio Inv. gr. 4.

4) Das Opfer Abrahams. Nach Polidoro. Polidorus de Caravagio Inve. gr. 4. B. 4.
   I. Vor der Dedik. 1628, dem Zeichen u. s. w. und nur wie oben.
   II. Vor der Dedik. u. den Worten Cum Priuilegio —.

5) Die Juden auf Geheiss des Moses Manna sammelnd. Fries. Nach Polidoro. Polidorus de Carauagio Inuen. Mit dem Zeichen. 1576. qu. Fol. B. 5.
   I. Oben beschrieben.
   II. Mit der Adr. von Gio. Orlandi, der Dedikation an Casandro Adriano und dessen Wappen. 1602. 1576 gelöscht.
   III. Ohne Dedik. und Wappen, aber mit Nico Van Aelst for.

6) Judith hält mit der Rechten den Kopf des Holofernes. Mit dem Zeichen. Cum Priuilegio —. 4. B. 6.

2) Darstellungen aus dem Neuen Testament.

7) Darstellung der hl. Jungfrau von ihren Eltern im Tempel. Cherubinus Alberti f. Kopie nach C. Cort's Stich nach Taddeo Zucchero. kl. Fol. B. 7.

8) Verkündigung Mariä. Nach Andrea del Sarto. Andreas Sutoris florentin°. Inuen. 1574. Dann das Zeichen. kl. Fol. B. 8.

9) Dieselbe Darstellung, in anderer Weise. 1571 und das Zeichen. Fol. B. 9.

10) Anbetung der Hirten. Aus zwei Bll. zusammengesetzt. Nach Taddeo Zucchero. Thadeus Zuccarus in Ven. Mit dem Zeichen und 1575. roy. Fol. B. 10.
   I. Vor dem Wappen Gregor's XIII. und einer Dedikation.
   II. Mit Wappen.
   III. Mit der Adresse des L. Vaccaro 1584.

(Nach Zani geht indess die Adresse des Nik. Van Aelst voraus; wol unrichtig.)
IV. N. Van Aelst formis.
V. N. Van Aelst verdeckt.

11) Anbetung der Hirten. Nach Ch. Alberti selbst. Cherubinus Albertus Inu. perpetuae observantiae ergo D. D. D. Mit dem Wappen Klemens VIII. und En Deus — und Adspice —. Cum priuilegio —. roy. Fol. B. 11.
Die zweiten Abdr. sind retouchirt u. ohne das Zeichen.
Kopie von einem Franzosen. La Nativité. A Paris chez Chereau, rue St. Jacques a St. Remy. roy. Fol.

12) Anbetung der Könige. Nach Rosso de' Rossi. R· beus florentinus inuen. 1574. Romae u. das Zeichen. Fol. B. 12.
I. Vor Cum priuilegio —.

13) Maria das Jesuskind haltend, das von Engeln verehrt wird. Nach T. Zucchero. Tadeus Zucarus In. C. Albertus fe. Altissimum vagit Verbum —. Fol. B. 13.
I. Vor Laurentium Vacarium formis Romae Anno Dñi 1584.

14) Beschneidung Christi. Nach Marco di Pino da Siena (Zani sagt Bartolommeo Neroni, genannt Maestro Riccio da Siena). Cherubinus Albertus fe. 1579. M. Sen. In. Laurentij Vaccarij Formis. Romae. 1580. Cum Priuile. Fol. B. 14.

15) Flucht nach Aegypten. Mit dem Zeichen und 1574. gr. Fol. B. 15.

16) St. Johannes tauft Christus im Jordan. Nach Andrea del Sarto. Andreas Sutoris Florentinus Inuen. 1574 und das Zeichen. qu. Fol. B. 16.

17) Christus im Gebet am Oelberg. Nach Rosso. Rubeus florentinus Inuen. Mit dem Zeichen, Romae u. 1574. Cum priuilegio —. Fol. B. 17.
Im II. Abdruck ist Cum priuilegio — verändert, 1574 ausgeklopft, dafür 1628. Mit der Dedik. der Erben an den Kardinal Barberini.

18) Geisselung Christi. Nach T. Zucchero. Tadeus Zuccarus inuen. Mit d. Zeichen. roy. Fol. B. 18.
I. Mit der Dedik. Alberti's an Filippo Buoncompagno.
II. Mit Cum priuilegio — 1628.
III. Cum ausgelöscht.
IV. Cum durch Con ersetzt.

19) Christus von Pilatus dem Volke ausgestellt. Ohne Bezeichnung. kl. Fol. B. 19.

20) Kreuztragung Christi. Kniestück. Charbin°. Alberti fe. 1573. Ne lachrymis matres —. Antonij Lafrerij. gr. 4. B. 20.

21) Der Leichnam Christi von einem Engel auf Wolken gehalten. Mit dem Zeichen. Oval. gr. 4. B. 21.
I. Vor Cum priuilegio —.

22) Ein Engel den ausgestreckten Leichnam Christi auf Wolken haltend. Ohne Bezeichnung. Magnum pietatis opus. Cum Priuilegio —. Fol. B. 26.

23) Der Leichnam Christi in den Armen Gottvaters, von Engeln mit den Leidenswerkzeugen umgeben. Nach T. Zucchero. Tadeus Zuccarus inuen. Mit dem Zeichen u. 1573. Fol. B. 22.
I. Mit com priuilegio —.
II. Com ausgeklopft.
III. Mit der Adr. des Orlandi.

24) Der Leichnam Christi von Maria, Magdalena u. Joseph von Arimathia gehalten. Nach einer Marmorgruppe von Michelangelo. Mich. Angeli Bonaroti Florentini Manu sculpta. Romae — Cum Priuilegio —. Ohne Bezeichnung. gr. Fol. B. 23.

25) Auferstehung Christi. Kompos. v. 19 Hauptfig. und 2 Engeln. Angeblich nach Raffael, was Passavant, Rafael II, p. 268 bestreitet. RAPHAEL VRBIN IVEN CVM PRIVILEGIO DE PAPA GREGORIO XIII. Mit dem Zeichen und ROMAE. gr. qu. Fol. B. 24.
I. Wie beschrieben.
II. Noch mit: et denuo cum privilegio — 1628 und der Dedik. der Erben an den Kardinal Barberini 1628.

26) Auferstehung Christi. Komposition von 10 Figuren. Nach Raffael. RA. VR. IN.—ROMAE. ANT. LAFRERY 1575. H. 13″ 6‴, br. 10″ 4‴. Zani P. II, 9, 88 ist geneigt, an Cher. Alberti zu denken. Fol. Fehlt Bartsch. Scheint durchaus ächt.

27) Auferstehung Christi. Komposition von 9 Figuren. Et erit —. Ohne Bezeichnung. Zani P. II, 9, 70 schreibt das Bl. hypothet. dem Alberti zu. gr. Fol. Fehlt Bartsch.
Kopie. Cam. G. F. (d. i. Camillus Graffícus Fecit). Et erit —. gr. Fol.

28) Verklärung Christi auf dem Berge Tabor. Mit dem Zeichen u. Romae 1575. Fol. B. 25.
I. Vor Joannes Orlandi formis romae 1602.

3) Hl. Jungfrauen.

29) Hl. Jungfrau, auf Wolken sitzend, mit der Rechten eine Lilie haltend, das Jesuskind auf ihrem Schooss. Mit dem Zeichen. Cum priuilegio —. kl. 4. B. 27.

30) Hl. Jungfrau in der Glorie, mit dem Kind auf dem Arm. Ohne Bezeichnung. Cum priuilegio —. 4. B. 28.

31) Hl. Jungfrau in einer Landschaft, mit dem Kind auf dem Schooss. Dabei Elisabeth u. Johannes. Hinten Joseph den Esel führend. Ruhe auf der Flucht. Angeblich nach Muziano. Ohne Bezeichnung. gr. 4. B. 29.

32) Hl. Jungfrau in einer Landschaft, das Kind stillend. Dabei der hl. Joseph. Ruhe auf der Flucht. Nach Fr. Potenziani. Romae, das Zeichen, 1576 und Fran^{s}. Potentianus inuen. gr. 4. B. 30.
I. Vor Cum priuilegio —.

33) Hl. Jungfrau mit dem Kind, in halber Figur. Mit dem Zeichen. 1568. Rund. kl. Fol. Das einzige geätzte Bl. des Meisters. B. 31.

34) Hl. Jungfrau mit dem Kind, dem der Engel Raphael den jungen Tobias vorstellt. Mit dem Zeichen. Cum priuilegio —. kl. Fol. B. 32. Gilt als eines der frühesten Werke des Meisters.

35) Hl. Jungfrau mit dem Kind, das ein offenes Buch hält. Links im Grunde der hl. Joseph. Von Bartsch irrig dem Raffael zugeschrieben. Mit dem Zeichen. kl. Fol. B. 33.

36) Hl. Jungfrau mit dem Kind, das mit einem Vogel spielt, in einer Nische stehend. kl. Fol. Ohne Bezeichnung. B. 34. Vielleicht nach einer Statue.

37) Hl. Jungfrau in der Glorie sitzend, mit dem Kind und Blumen streuenden Engeln. Regina Coeli. Alla Ser^{ma}. granduchessa di Toscana etc. Cum priuilegio —. Ohne Bezeichnung. kl. Fol. B. 35.

38) Himmelfahrt Mariä, unten die Apostel. 1571. Mit dem Zeichen. Cum priuilegio —. Fol. B. 36.

39) Hl. Jungfrau mit dem Rosenkranz, von der

Menge verehrt. Der hl. Dominikus theilt Rosenkränze aus. Mit dem Zeichen. Privilegio —. Joannes Orlandi formis romae 1602. Fol. B. 37.

40) Hl. Jungfrau mit dem Kind, dem kl. Johannes, Elisabeth u. Joseph. 1571. Kopie nach C. Cort u. Tizian, jedoch mit Veränderungen. Ohne Bezeichnung. gr. Fol. B. 38.

I. Vor Cum priuilegio —.

41) Hl. Jungfrau auf dem Halbmond, mit dem Kind in einer Glorie sitzend. Mater divine gratiae ora pro nobis. Mit Dedikation Alberti's an den Kardinal Giustiniani. Cum priuilegio —. gr. Fol. B. 39.

42) Hl. Jungfrau mit dem Kind, nebst Elisabeth u. Johannes, der dem kl. Jesus einen Vogel überreicht hat. Nach Raffael's Komposition der »Perle«, jedoch mit Aenderungen, indem die Kinder mit einem Vogel spielen, der an einen Faden gebunden: rechts reiche jonische Architektur mit der Statue eines Moses in einer Nische. Opus quod Raphael Urbin. invenit. — D. D. Romae CIↃ. IↃLXXXII. Passavant, Rafael, II. 309 vermuthet, dass dieser Stich nach einem Bilde in Oakover Hall in England ausgeführt sei, das von Kennern dem Giul. Romano zugeschrieben werde. roy. Fol. B. 40.

I. Vor dem Engel mit dem Bandstreifen: Idem omnes simul — und vor den beiden Privilegien.

II. CVM PRIVILEGIO DE PAP. GREGORIO XIII.

III. Mit et denuo cū priuilegio Vrbani VIII.

43) Krönung der hl. Jungfrau. Nach Fed. Zuccher o. Mit dem Zeichen uud 1572. Federicus Zuccarus inuentor. Cum priuilegio —. Fol. B. 41.

4) Darstellungen aus der Heiligengeschichte.

44) Hl. Philippus Benizzi, der Feuer vom Himmel auf die Lästerer des göttlichen Namens herabfallen lässt. Nach Andrea del Sarto's Freskobild im Kloster dell' Annunziata zu Florenz. Aus zwei vereinigten Bll. Unten eine Dedikation 1582 an den Kardinal Ferdin. von Medici. Im Rand sechs lateinische Distichen. Ohne Bezeichnung. Cum priuilegio —. roy. Fol. B. 42.

45) Die Hll. Benedikt und Romanus in der Höhle von Subiaco ihre Mahlzeit haltend. kl. Fol. B. 43.

I. Vor dem Zeichen links unten und der Inschrift: S. BENEDICTVS IN DESERTO.

46—49) Vier Bll. mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Bernhard von Clairvaux. Nach Ant. Tempesta. kl. Fol. Gehören als die Nummern 6, 10, 12 u. 28 zu einer Folge von 156 Bll. nach Tempesta von Raff. Guidi, Philipp Galle u. A. für: Vita et Miracula D. Bernardi, 1587. B. 44—46.

46) (6) Der hl. Bernhard im Bette verschmäht die Anträge einer Alten, die ihm ein unkeusches Mädchen zuführt. Lib. I. C. II. De anu —.

47) (10) Er predigt vor dem Volke. Lib. I. Cap. III. Ad populum —.

48) (12) Er tritt 22 Jahre alt mit 30 anderen Personen in den Cisterzienserorden. Lib. I. Cap. IV. Bernardus annos —.

49) (28) Er bekehrt mehrere junge Leute, die nach Ablegung ihrer Waffen in seinen Orden treten. Das Zeichen links unten. Lib. I. Cap. XI. Iidem ivuenes —. Fehlt Bartsch.

50) Der hl. Bernhardin von Siena mit einem Kruzifix, von einem Engel begleitet, der eine Tafel, worauf das Namenszeichen Christi, hält. Halbfiguren. Nach Francesco Vanni von Siena. Franc. Vannus Sen. In. Cherub. Albertus fe. 4. B. 47.

I. Ein Distichon: Salue o Francisci —.

II. Mit Divus Bernardinus Senensis und zwei Distichen. Das Namenszeichen Christi ist aus SHI in IHS verändert.

51) Der hl. Karolus Borromäus auf Wolken kniend, betet die Madonna mit dem Kinde an. Auf der Banderole eines Engels: Effigies Sti. Caroli qui fuit —. Mit Dedikation Alberti's 1611 an die Erzherzogin Maria Magdalena, Gemahlin Cosmo's II., Grossh. von Toskana. Cum priuilegio —. gr. Fol. B. 48.

I. Cherubinnus Albertus DD.

II. Das erste »n« in Cherubinnus ausgeklopft. Nach Heineken gibt es auch Abdr. vor der Jahreszahl.

Hiervon eine anonyme Kopie. Man erkennt sie an dem anstatt des vollen Namens beigefügten Monogramm. 1611 und die Worte: Cum priuilegio — fehlen.

52) Hl. Christophorus das Jesuskind durch einen Fluss tragend. Mit dem Zeichen. Cum priuilegio —. kl. Fol. B. 49.

53) Der hl. Stephanus als Diakon, in der Linken eine Palme, in der Rechten ein Buch haltend. Ohne Bezeichnung. kl. Fol. B. 50. Für ein frühes Werk Alberti's gehalten.

54) Die Steinigung des hl. Stephanus. Nach Rosso. Rubeus Florentinus inuen. Mit dem Zeichen u. Roma A. 1575. Fol. B. 51.

I. Mit: Nobili viro d^{no}. ponpeo Nigrio Bononiensi —.

II. Orlandi formis romae 1602.

III. Orlandi ausgetilgt.

IV. Nicolao Van Aelst formis —.

V. Romae apud Carolum Losi 1774.

55) Der hl. Eustach auf der Jagd vor dem Hirsch mit dem Kruzifix. Nach F. Zucchero. 1575. Federigus Zuccarus inuen. Zweimal das Monogramm und Joannis Orlandi formis romae. 1602. kl. Fol. B. 52.

I. Vor dem Monogramm rechts und Joannis Orlandi formis romae. 1602.

56) Johannes der Täufer in der Wüste. Er hält mit der Linken ein Buch, worauf ein kleines Lamm. Nach F. Zucchero. Federicus Zuccaro inuen. Mit dem Zeichen. gr. 4. B. 53.

I. Vor Joañes Orlandi — 1602.

57) Der hl. Hieronymus vor einem Kruzifix in Betrachtung in der Wüste. Nach Michelangelo. Michel angelus inuen. Mit dem Zeichen und Romae 1575. gr. Fol. B. 54.

I. Vor Cum priuilegio —.

58) Stigmatisation des hl. Franziskus von Assisi. Ohne Bezeichnung. gr. 4. B. 55.

59) Stigmatisation des hl. Franziskus. Zwei Engel unterstützen ihn. Mit Dedik. Alberti's an den Kardinal Alfonso 1577. Mit dem Zeichen. Cum Priuilegio —. kl. Fol. B. 56.

60) Bekehrung des hl. Paulus. Nach Taddeo Zucchero. gr. Fol. B. 57.

I. Mit: Tadeus Zucarus inuentor cum priuilegio.

II. Tadeus Zucarus inuen — cum priuilegio.

III. Mit dem Zeichen Alberti's, Romae 1575.

IV. Joseph de R. beis junioris formis.

V. 1592 und Jos. Baptista de Rubeis junioris formis.
VI. 1602 und Joannis Orlandi formis u. Fed. Zuccaro inu.
VII. Nicolao Van Aelst formis rome 1602.
VIII. Romae 1774 Apud Carolum Losi.

61) Der Engel Raphael führt den jungen Tobias. Nach Pellegrino Tibaldi. Peregrinus Bonois inuė. F. Romae nebst dem Zeichen und 1575. kl. Fol. B. 58.
I. Vor Joannis Orlandi formis.
II. Mit dessen Adr.
III. Nic. Van Aelst for.

62) Der hl. Rochus. S. Rocco. Frühes Werk. Ohne Bezeichnung. Fol. B. 59.

63) Die hl. Katharina von Siena bei der Stigmatisation von zwei Engeln unterstützt. Mit dem Zeichen u. 1574. cum priuilegio —. Fol. B. 60.

64) Die hl. Christina auf dem Wasser schreitend. Nach Alberti's eigener Erfindung. Auf der einen von zwei von Engeln getragenen Banderolen: XPs Christinam ex unda levat, auf der andern: Unda lavat intus adurit. Mit der Dedikation an die Herzogin Christine von Lothringen. Cum priuilegio —. Fol. B. 61.

65) Die hl. Magdalena als Büsserin in der Wüste. 1582. Ohne Bezeichnung. Fol. B. 62.

66) Die hl. Magdalena, von Engeln in den Himmel emporgehoben. Mit dem Zeichen. Cum priuilegio —. Gilt für ein frühes Bl. kl. Fol. B. 63.

67) Die hl. Susanna, in der Rechten eine Palme, in der Linken ein offenes Buch haltend. Nach Alessandro Alberti's Gemälde in der Kirche zur hl. Susanna in Rom. Alexander al Bertus inuen. Ohne Bezeichnung. S. Susanna vir. et mar. Ex ea quam illmus. et Rs. card. Rusticucs. Romae sups. ostium S. Susannae Tit. sui. Po. M.D.LXXVIII. kl. Fol. B. 64.
I. Vor der Verkleinerung und vor: Romae Nico. Van Aelst for.

5) Andere christliche Darstellungen.

68) Der Glaube. Fides. Nach Andrea del Sarto. Andreas Sutoris inv. Mit dem Zeichen, 1508 u. Romae. gr. 4. B. 65.

69) Allegorie auf das Christenthum. Nach Rosso. Rubeus Florentinus inuentor. Cherubinus Albertus Fecit. imp. Fol. B. 66.
I. Vor denuo cum priuilegio — 1628.

70—74) Studien von nackten Figuren aus Michelangelo's jüngstem Gericht in der Sixtinischen Kapelle des Vatikan's. Fol. B. 67—71.
70) Johannes der Täufer. Nuda veritas. Illmo. et Rmo. D. Alexandro Medices —. M. Ang. B. pinxit in Vaticano. Cum priuilegio sumi. Pontifs. Cherubs. Albertus f. Romae 1591.
I. Vor der Dedik.
71) Seliger zum Himmel schwebend, das Haupt nach links gewendet. Petit Aethera. Mit derselben Schrift, wie das vorige, ausgenommen Nuda veritas.
Von beiden Bll. existiren nach Ottley sehr kräftig ausgeführte Kopien von derselben Grösse, aber von der Gegenseite u. ohne die Dedikation und Alberti's Namen. Bezeichnet Romae, 1591; vielleicht von Raffaele Guidi gestochen.
72) Der gute Schächer. M. Ang. B. Pinx. in Vaticano. Cherubinus Albertus f. 1580.
I. Vor Cum priuilegio —.
73) Zwei Verdammte. M. Ang. B. Fl. Pinx. in Vatic. Cherub. Albertus fe. 1580.
I. Vor Cum Priuilegio —.
74) Mehrere Dämonen. 1575.
I. Vor dem Zeichen, Jahreszahl und Privilegium.

75—80) Die Malereien Michelangelo's in der Sixtinischen Kapelle im Vatikan. 6 Bll. B. 72—77.
75) Mehrere Wölbungen mit verschiedenen Figuren, darunter besonders zur Linken die Lybische Sibylle, zur Rechten der Prophet Daniel. Opus quod in capella — — maximo Hetruriae Duci — Romae. A. D. MLXXVII — — Cherubinus Albertus — Dicauit. Cum priuilegio — 1628. roy. qu. Fol.
Es gibt wol Abdrücke vor dem Privilegium.
76) Die Sibylle von Cuma mit den umgebenden Figuren. Opus in Capella — — Principi Francisco Card. Barberino. Romae. 1628. Cum priuilegio —. Fol.
77) Die Sibylla Persica mit den umgebenden Figuren. Cum priuilegio —. Fol.
I. Vor aller Schr.
78) Die Sibylla Delphica mit umgebenden Figuren. Cum Priuilegio —. Fol.
79) Der Prophet Jesaias lesend, mit Umgebung. Cum priuilegio —. Fol. Unvollendet.
80) Der Prophet Ezechiel mit Umgebung. Cum priuilegio —. Fol. Unvollendet.

6) Mythologische Darstellungen.

81—91) Folge von mythologischen Bildern in Rundungen. Numerirt, ausgenommen das Titelbl. u. No. 10. Sie tragen das Zeichen Ch. Alberti's, ausgen. No. 5 u. 10 und sind bezeichnet: Cum priuilegio —, mit Ausnahme von No. 10. Im Rande unten liest man: Polydorus de Caravagio In. gr. 4. B. 78—88.
81) Titelbl. Ein Kind auf einem Globus, eine Tafel haltend, worauf: Illmo. Chiappino Vitellio — Cherubinus Albertus — dicat. Anno CIϽIϽLXXXX. Cum priuilegio —.
82) Jupiter umarmt den Cupido.
I. Vor Cum priuilegio —.
83) Jupiter umarmt den Ganymedes.
I. Vor der Schr. im Rande und den Worten: Cum priuilegio —.
Anonyme Kopie von der Gegenseite mit Alberti's Monogr.
84) Neptun aus dem Wasser hervorsteigend.
I. Vor Cum priuilegio —.
85) Pluto raubt Proserpina.
I. Vor Cum priuilegio —.
86) Jupiter als Satyr überrascht Antiope. Cum priuilegio —.
87) Venus von Amor gefolgt.
I. Vor Cum priuilegio —.
88) Merkur das Haupt des Argus haltend.
I. Vor der Schr. im Rande (?).
II. Vor Cum priuilegio —.
89) Der junge Bacchus von Satyrn umgeben.
I. Vor Cum priuilegio —.
90) Apollo Daphne verfolgend.
I. Vor Cum priuilegio.
91) Mars und Venus von Vulkan überrascht. Freies Bl. Selten.

92) Ein Satyr liebkost ein sitzendes Weib. Ohne Bezeichnung. 4. B. 89. Freies Bl. Selten.
I. Der Huf des linken Fusses des Satyrs ist gross und ähnelt dem eines Stieres.

II. Der Huf kleiner und in zwei Klauen getheilt, wie beim Bock.

93) Zwei junge Tritone. Der links bläst auf einer Pansflöte, der rechts auf einer Muschel. Nach Raffael's Loggienverzierung. Raffaello Urb. inven. Romae 1579 und das Zeichen. 4. B. 90.

I. Vor dem Privilegium.

94) Prometheus hält die Fackel mit dem Himmelsfeuer. Nach Polidoro da Caravaggio. 1590, Polidorus in. Mit dem Zeichen. Cum Priuilegio. gr. 4. B. 91.

95) Prometheus vom Geier zerfleischt. Im Dreieck einer Wölbung. Vermuthlich nach Alberti's eigenem Gemälde und nicht nach Michelangelo, wie Bartsch will. 1580. gr. Fol. B. 92.

I. Vor der Dedikation der Erben an den Kardinal L. Magalotto und dem Privilegium.

96) Venus vom Rücken gesehen, daneben Kupido. Nach Polidoro. Mit dem Zeichen. Polydorus I. 4. B. 93. Nach Ottley Gegenstück zu Nr. 6, von gleicher Grösse.

I. Vor Cum priuilegio —.

97) Neptun in einer Nische mit Dreizack u. Meerespflanzen. Nach Polidoro. Polidorus invent. Cherub. f. Oben steht Pluto irriger Weise. gr. 4. B. 94.

I. Cherub. f.

II. Inig. Cetio f.

Erschien auch in Rossi's Verlag, doch wissen wir nicht zu bestimmen, ob dies der 2. oder 3. Abdruck ist.

98) Saturnus mit der Sichel. Saturnus. Nach Polidoro. Polidorus de Caravagio I. Mit d. Zeichen u. Romae. Gegenstück. gr. 4. B. 95.

99) Venus aus dem Meere steigend. Mit d. Zeichen links. gr. 4. B. 97.

Hiervon eine gegenseitige Kopie.

100) Apollo auf der Flöte spielend. Nach einer antiken Statue. Cherubinus al Bertus fe. 1577. gr. 4. B. 98. Im hinten aufgeführten Buche (s. Nr. 188) Antiquarum etc.

I. Vor: Apollinis statua in viridario Cardinalis de Medicis.

101) Marsias aufgehängt. Nach einer antiken Statue. Cherub. al Bertus fe. 1578. gr. 4. B. 99. Desgleichen.

I. Vor: Marsie simulacrum Romae in aedibus Vallansibus.

102) Jupiter den Kupido umarmend. Aus der Geschichte der Psyche in der Villa Farnese von Raffael gemalt. RAPHAEL. VRBIN. IN. ROMAE CIↃIↃLXXX. 1580. kl. Fol. B. 100.

I. Wie beschrieben.

II. Mit der Adr. des Nic. Van Aelst. Die Platte verkleinert. HAEL. VRBIN. etc.

103) Amor mit Bogen und Köcher frohlockend nach rechts fliegend. Nach einer Figur Raffael's in der Farnesina. Ohne Bezeichnung. gr. qu. 4. B. 96.

104—105) Zwei Plafondbilder mit 4 Darstellungen aus der Geschichte der Psyche, nach Raffael's Gemälden in der Farnesina. Ohne Bezeichnung. gr. qu. Fol. B. 106—107.

104) Die drei Grazien und Venus mit Juno u. Ceres sprechend. Raphael Vrbinas pinxit. — Romae MDLXXXII.

I. Vor Cum priuilegio —.

105) Venus nach dem Olymp fahrend u. Venus mit Jupiter sprechend.

I. Vor der Dedikation der Erben an den Kardinal L. Magalotto 1628 und dem Privilegium.

106—109) Die vier Jahreszeiten in Bogenzwickeln. Vielleicht nach Alberti selbst, jedenfalls nicht nach Polidoro, wie Bartsch glaubt. Mit d. Zeichen. gr. 4. B. 101—104.

106) Der Frühling, durch Flora dargestellt. Primavera.

107) Der Sommer, durch Ceres. Estate.

108) Der Herbst, durch Bacchus. Autumnus.

109) Der Winter, durch einen Greis mit langem Barte. Hyems.

110) Diana mit Hund und Hirsch, nach Rechts gehend. Mit dem Zeichen. Zweimal mit 1580 bez. Cum priuilegio —. kl. Fol. B. 105.

Hiervon eine gegenseitige Kopie.

111—112) Der Hesperidenfries. Perseus zeigt dem Atlas das Haupt der Medusa und verwandelt ihn in einen Berg. Nach Polidoro da Caravaggio. Zwei sich verbindende Bll., mit 1 und 2 bezeichnet. B. 108—109.

111) Polidorus de Caravagio inv. Romae. — — Illmo. Principi Francisco S. R. E. Cardinali Barberino — formula noua voluntate. Anno 1628. Cum priuilegio —.

I. Vor der Dedik., der Nummer u. dem Privilegium.

112) Mit Alberti's Monogr. und Cum Priuilegio —.

I. Vor dem Privilegium u. der Nummer.

113—115) Friese nach Polidoro da Caravaggio. Folge von 3 Bll. Sämmtl. mit Polidorus de Caravagio invent. u. Cum priuilegio —. gr. qu. 4. B. 110—112.

113) Die Musen und Dichter auf dem Parnass. Pegasus eliciens Parnassi —. Mit dem Zeichen.

114) Perseus verwandelt die Hochzeitsstörer mit dem Medusenhaupt in Stein. Quod uultus —. Cherub. Albertus.

I. Vor der Schrift (?).

II. Vor Cum priuilegio —.

115) Der Raub der Sabinerinnen. Romulidae spreti ludi —.

Gegenseitige Kopie mit der Adr. von Le Blond.

116) Ein schmaler Fries. Zur Linken ein schlafender Mann, unter einer von einem Baum hangenden Draperie, und ein Kind, dem ein nacktes, einen Bündel tragendes Weib folgt. Zur Rechten hebt eine Frau ein Kind von einem belasteten Maulthier herunter und ausserhalb der Ruf (»Fama«), in zwei Trompeten stossend. Polidorus de Caravagio excellentissimus pictor. Romae pinxit. 1609. 8. Fehlt Bartsch. Von Ottley, Notices, dem Alberti zugeschrieben.

7) Wappen.

117) Wappen eines Prälaten, von allegorischen Figuren umgeben. Auf der Banderole oben: Evehit ad aethera. Ohne Bezeichnung. kl. qu. Fol. B. 113. Es gibt Abdr., worin das Wappen unterdrückt ist.

118) Das Wappen eines Kardinals aus dem Hause Aldobrandini, von allegorischen Figuren umgeben. SINE VMBRA —. kl. qu. Fol. B. 114.

I. Vor dem Zeichen.

119) Wappen eines Prälaten, dabei Minerva, Perseus, die Philosophie und die Physik in alleg. Figuren. Cherub. Albertus fe. qu. Fol. B. 115.

I. Vor der Adr. des Orlandi.

120) Dasselbe Wappen, von den Fig. der Gerechtigkeit, Wahrheit, Mässigung und Stärke umgeben und von einer Sonne überstrahlt. Nach Börner (Handschr.) ganz in Alberti's Weise. Ohne Bezeichnung. Hoch 9" 2''' (?), br. 7" 9'''. Fehlt Bartsch.

8) Bildnisse.

121) Pietro Angeli de Barga, Dichter. Büste. Petrus Angelus Bargaeus ann. LXXII. Quas bonus assuescat —. Cherub. Albert. fe. 4. B. 116.
I. Wie beschrieben.
II. Barga's Bildniss ist in das des Kaisers Matthias I. verändert, aber nicht von Alberti, dessen Namen man jedoch gelassen hat. Matthias I. D. G. Roman. Imperat. —. Armatus leggibus, decoratus armis. Romæ cum Priuilegio —. Joanis Anto. de Paolis Formis.

122) Jac. Barozzi de Vignola, Architekt. Büste. Titelbl. Le due Regole della prospettiva pratica —. Cherubinus Albertus f. kl. Fol. B. 117.
I. All. illmo. et excell. sig. Jacomo Buoncompagni —. In Roma per Francesco Zannetti. MDLXXXIII. Con licenza —.
II. Die Dedikation ist an den Fürsten Marcantonio Borghese gerichtet, dessen Wappen man oben sieht. In Roma, nella stamperia camerale, l'anno M. D. C. XI. — Con licenza —.
III. Die Dedik. an den Fürsten Camillo Panfili gerichtet, dessen Wappen das des Vorigen ersetzt hat. Ad instanza di — Filippo de Rossi — in Roma Nella Stamperia del Mascardi. M. D. C. XLIV. Con licenza —.

123) Cesare Caporali von Perugia, Gouverneur von Atri. Dichter. Büste. Il Sig. Cesare Caporali Perugino. Ohne Bezeichnung. 8. B. 118.

124) Lodovico Curti von Bologna, Schreibmeister. Büste. Lud. Cur. Civ. Bon. Ohne Bezeichnung. 4. B. 119.

125) Wilhelm Damas Lindanus, Bischof von Roermonde. Büste. Wilhel. Damasi Lindanus —. Praeliatur Praelia dni. anno Dni. 1585 — sua a'tat 60. 8. B. 120.
I. Der Rand, worauf Cherub. Albertus fe. steht, ist ganz weiss.
II. Bloss die Stelle des Randes bei Cherub. Albertus fe. ist weiss.
III. Mit der Inschrift auf der Banderole: Quae sursum sunt —.

126) Diana, genannt Ghisi, Kupferstecherin von Mantua. Diana Mantoana civis Volaterana. Ohne Bezeichnung. gr. 4. B. 121.

127) Papst Gregor XIII. Büste mit Beiwerken. Unten auf einer Banderole: Gregorius XIII. Pon. op. max. Ohne Bezeichnung. kl. Fol. B. 121. Gewöhnlich findet man an dieses Porträt eine lange Inschrift angefügt auf besonderer Platte.

128) Anderes Porträt Gregor's XIII., Halbfigur. Gregorius XIII. Bononien. Pont. max. creatus XIII. ID. Maii. M. D. LXXII. Ohne Bezeichnung. Fol. B. 123.

129) Heinrich IV., König von Frankreich, Büste. Ovante Pace bellica — — Henricus IV. Gall. et Nav. Rex Christianissimus. Romæ 1595. — Cherub. Albertus Inuent. fe. Fol. B. 124.

130) Don Juan d'Austria, Büste. Johannes de Austria. Ohne Bezeichnung. kl. Fol. B. 125.

131) Michael Lauretanus Societatis Jesu. Rector — obiit — MDLXXXVII —. Büste. Rechts unten das Zeichen. 8. Fehlt Bartsch.

132) Sixtus V., Papst, Büste. Xystus V. Pont. Max. Cherub. Albertus fe. 1585. kl. Fol. B. 126.
I. Wie beschrieben.
II. Der Papst ist durch Heinrich IV. ersetzt. Oben: Vive diu felix. Unten: Henricus IV. Gall. et Nav. Rex Christianissimus. Der Name Cher. Alberti's und die Jahreszahl sind ausgetilgt und durch Pom° rop fe ersetzt.
III. An Stelle Heinrich's IV. der Kaiser Matthias. Mathias I. Dei gratia Romanor. — Anno 1612 die 13 Junij — Romae superior. permissu. — Joan. Antonij. de Paulis Formis. Cum Priuilegio —.

133) Urban VII., Papst, Büste. Urbanus VII. Pont. Max. Cherub. Albertus f. Fol. B. 127.
I. Wie beschrieben.
II. Urban durch Gregor XIV. ersetzt. Das Wappen und Alberti's Bezeichnung sind ausgetilgt, auch von den Worten Urbanus etc. liest man blos noch us VII. Pont. Max.

134) Bildniss von Nicolaus Beltraminusius, Pfalzgraf. Erwähnt im Katalog der ehemaligen Sammlung Martelli zu Florenz, 1858 zu Paris versteigert. Fehlt Bartsch.

135) Büste eines bärtigen Unbekannten mit geschorenem Haupt, nach Rechts gewendet. Das Zeichen rechts unten. Fol. Fehlt Bartsch.

9) Allegorische und verschiedene Darstellungen.

136) Ein Hirsch, am Rande eines Sumpfes liegend, frisst Skorpionen. Auf der Banderole: Membris agit atra venena. Ohne Bezeichnung. kl. 8. B. 128. Sehr selten.

137) Ein Kind auf einem Seepferde. Mit dem Zeichen. kl. 8. B. 129.

138) Junger geflügelter Mann, mit der Linken eine Palme und Trompete, mit der Rechten einen Globus haltend, worauf das Wappen der Medici. Vnita Virtus. Mit dem Zeichen. Cum Priuilegio —. 4. B. 130.
I. Vor dem Privilegium.

139—142) Die Engelskonzerte. Singende Engel mit Notenbüchern. Nach Polidoro da Caravaggio's Gemälden in San Silvestro zu Rom. 4. B. 131—134.

139) Zwei Engel, der eine mit Musikbuch sitzend; ein anderer schlingt den rechten Arm um seinen Hals. Ohne Bezeichnung.
I. Vor d. Dedik. Alberti's an Alfonso Visconti MD. LXXXIII und Cum priuilegio —.

140) Zwei Engel, von denen der eine ein Notenbuch auf dem rechten Knie des andern hält. Polydorus de Caravagio In. Mit dem Zeichen.
I. Vor: Cum priuilegio —.

141) Zwei Engel, sitzend, mit Schleiern bedeckt. Der vorderste hält mit der Linken ein Notenbuch auf seinen Knieen. Polydorus de Caravagio I. Mit dem Zeichen.
I. Vor Cum priuilegio —.

142) Zwei Engel, sitzend; der vorderste hat auf seinem linken Arm ein Notenbuch. Polydorus de Caravagio In. Mit d. Zeichen.
I. Vor Cum priuilegio —.

143) Ein Weib, in die Trompete stossend, auf dem Haupt ein Globus, worauf das Wappen der Medici. Mit dem Zeichen. Cum Priuilegio —. gr. 4. B. 135.

144) Viktoria geflügelt in der Luft mit Trophäen. Laboris merces. 1628. Cum Priuilegio —. gr. 4. B. 136.
I. Vor dem Monogr. und aller Schr.
II. Vor Cum Priuilegio.

145) Geflügelter Genius in der Luft mit Palme und der Krone des Grossherzogs von Toskana. Auf der Banderole oben: Digna solo regnare. Mit dem Zeichen. kl. Fol. B. 137.
I. Vor der Inschr. auf der untern Banderole: Per astra per. orbem u. Cum priuilegio —.
Hiervon eine gegenseitige Kopie.

146) Genius in der Luft mit den drei mediceischen Lilien. Polo florescere digna. Mit dem Zeichen. Gleiche Grösse. B. 138.
I. Vor Cum Priuilegio —.
Hiervon eine gegenseitige Kopie.

147) Genius in der Luft mit Banderole und Palme. Non sine labore. Cum Priuileg°. —. Mit dem Zeichen u. Romæ, 1628. Gleiche Grösse. B. 139.
I. Blos mit dem Zeichen und Romæ.
II. Wie beschrieben.
III. Blos mit dem Zeichen u. Mariette excudit.

148) Genius in der Luft, in der Linken eine Palme. mit der Rechten nach dem Himmel weisend. Mit dem Zeichen. kl. Fol. B. 140.
I. Vor: Non sine virtute. Romae cum priuilegio —. 1628.
Hiervon eine gegenseitige Kopie.

149) Genius auf Wolken sitzend, die Trompete blasend, mit der Linken nach oben weisend. Mit dem Zeichen. kl. Fol. B. 141.
I. Vor: Virtutis præmium. 1628. Cum Priuilegio —.
Hiervon eine gegenseitige Kopie.

150) Genius in der Luft, einen Kardinalshut über einen Drachen haltend. Dem Wappen des Kardinals Visconti entnommenes Symbol. 1607. Illustriss. et reverendiss. Domino D. Card. Vicecomiti —. Ex picturis quas Cherubinus Albertus in eius Villa Tusculana pinxit, has ipsemet incidit. kl. Fol, B. 142.
I. Vor der Jahreszahl und has ipsemet —.

151) Studie eines vom Rücken gesehenen Soldaten. Nach Michelangelo's Gemälde in der Paulinischen Kapelle im Vatikan. Romae 1590 u. das Zeichen. gr. 4. B. 143.
I. Vor Cum priuilegio —.
Hiervon eine gegenseitige Kopie, dem L. Kilian ähnlich.

152) Neptun in jugendlicher Figur mit Dreizack auf einem Delphin, eine Kugel mit dem Wappen der Medici haltend. Anspielung auf die Seemacht der Medici. kl. Fol. B. 144.
I. Vor dem Zeichen, 1628 u. dem Privilegium.

153) Geflügelter Genius auf einer Erdkugel, worauf das Barberinische Wappen. Auf der Tafel: Illmo. Principi Francisco Cardinali Barberino. — — Haeredes Cherubini Alberti D. D. D. Cum Priuilegio. Mit Nr. I. bez. kl. Fol. B. 145.
I. Vor der Inschrift, dem Zeichen, der Nummer und den 3 Bienen des Wappens.

154) Genius mit beiden Händen eine Tafel haltend. Gegenstück. kl. Fol. B. 146.
I. Mit Jahreszahl 1571.
II. 1571 ausgelöscht, aber das Zeichen, die Nummer II und die Bienen hinzugefügt.

155) Zwei grosse Genien auf einer Wölbung sitzend und eine Art Kartusche (Wappenschild) haltend. Nicht vollendet, mit grosser Sorgfalt gestochen. »Trägt keinen Namen, ist aber sicher von Orazio de Santis nach Pompeo Aquilano gest.« So Bartsch XVII. p. 14. R. Weigel kannte indess ein Exemplar, das mit Alberti's Monogr. bezeichnet war. qu. Fol.
I. Unvollendet. Antonius Carenzanus formis Romae 1591.
II. Von fremder Hand ganz überarbeitet; in der Kartusche: Ut poesis pictura docet. Unten eine Nische.

156—159) Studien sitzender Männer nach Michelangelo's Gemälden in der Sixtinischen Kapelle des Vatikans. 4 Bll. kl. Fol. B. 147—150. Die Platten wurden später von Philipp Thomassin retouchirt, sagt Ottley; wir fanden übrigens nur bei den drei letzten Nrn. das Verlagszeichen Thomassin's.

156) Sitzender Mann, einen grossen Feston mit Früchten haltend. M. Ang. B. Fl. Pinx. in Vatic.
I. Vor Cum priuilegio —.
Im spätern Druck auch mit Rossi's Adr.

157) Sitzender Mann im Profil auf einem Stein, eine Draperie haltend. Michael angelus pinxit in Vaticano. Cherubinus Albertus sculpsit.
I. Romæ Antonij Lafrerij.
II. Wie vorstehend und Joannes Orlandi formis romæ 1602.
III. Von Thomassin, der den beiden Fenstern Borduren gegeben hat, retouchirt. Philippus Thomassinus excudit.
IV. Mit Thomassin's Adr. und Gio: Jacomo Rossi forma in Roma alla Pace.

158) Sitzender Mann von vorn, mit der Rechten eine Draperie haltend. 1573. Michaelangelus pinxit in Vaticano. Ant: Lafrerij Romæ.
I. Wie beschrieben.
II. Von Thomassin retouchirt, der ein Fenster beigefügt hat. Cherubinus Albertus sculpsit. Phls. Thomassinus excudit. Die Jahreszahl fehlt.
III. Ausserdem noch: Alla pace Gio. Jacomo de Rossi forma in Roma 1649.

159) Sitzender Mann, fast vom Rücken gesehen. Michaelangelus pinxit in Vaticano. Cherubinus Albertus sculpsit.
I. Vor aller Schr.
II. Joannes Orlandi — 1602.
III. Philippus Thomassinus exc.
IV. Gio. Jacomo Rossi forma in Roma alla Pace.

160) Geflügelte Frau, mit Palmzweig in der Linken und zwei Trompeten in der Rechten, auf einem Piedestal. H. 6″ 4‴, Br. 4″ 6‴. Fehlt Bartsch.

161) Römische Kaiserstatue in einer Nische. Unvollendet. Ohne Bezeichnung. kl. Fol. B. 151.

162) Der Ruhm, eine geflügelte weibliche Figur, in die Trompete blasend. Mit dem Zeichen. Mit Dedik. der Erben an den Ritter Cassiano di Pozzo 1628 und Cum priuilegio —. kl. Fol. B. 152.
Gegenseitige Kopie ohne Jahrzahl. J. Rebillard exc.

163) Die Wahrheit mit der Gerechtigkeit verbunden, durch eine weibl. Figur ausgedrückt, die auf Wolken sitzt und eine Wage hält. Nuda veritas. Justi tenor orbibus orbes. Mit Dedikation

Alberti's an Kosmus II. von Toskana. Cum priuilegio —. Fol. B. 153.

I. Blos mit dem Zeichen links unten.

Die anonyme, ziemlich täuschende, Kopie erkennt man daran, dass das Zeichen Alberti's und das Privilegium fehlen.

164) Statue des Flusses Tiber im Kapitol. Cherubinus Albertus fe. 1571. gr. qu. 4. B. 154.

Der 2. Abdr. hat die Unterschr. Tiberis fluvij simulacrum Romae in vaticano und befindet sich in dem Kupferwerk: Antiquarum statuarum etc. Icones. s. No. 188.

165) Statue des Flusses Nil im Garten des Vatikan. Mit dem Zeichen u. 1576. kl. qu. Fol. B. 155.

I. Vor der Adresse des Nik. Van Aelst.

166) Statue eines bärtigen Mannes, mit grossem Mantel über der Schulter, Bacchuspriester. Nach Polidoro da Caravaggio. Oben am Piedestal das Zeichen. Polydorus In. H. 7″ 7‴, Br. 4″ 4‴. Fehlt Bartsch.

167) Kartouche mit einer Laute, worauf eine Saite gesprungen. Darüber sitzender Satyr u. Satyrweib. Ut suppleat. Ohne Bezeichnung. qu. 4. B. 156.

168) Florenz als thronendes Weib, mit auf die Herrschaft der Medici bezüglichen Figuren. Diadema Porsenae Regis. Nach Jacopo Ligozzi. Jacobus Ligotius inuent. Cherub. Albertus Burg^is^. inc. Dicauit 1589. kl. Fol. B. 157.

169) Zwei Amoretten mit Fruchtgewinden; einer hat eine Maske in der Hand. Nach Polidoro. Polidorus de Caravagio invent. Mit d. Zeichen, Romae und 1576. Cum priuilegio. gr. qu. 4. B. 158.

170) Der Sabinerinnenraub. Fries von 3 numerirten Bll. Nach Polidoro. Ohne Bezeichnung. B. 159.

1) Sabinarum raptum a Polidoro — delineatum. cum priuilegio —.

2) Sereniss. Ferdinando Medices — cum priuilegio —.

3) Ac Cosmo II. paternae — Cum priuilegio —.

I. Vor der Widmung der Erben an den Kardinal Monte u. dem Privilegium. (Gilt für das Ganze.)

Hiervon eine Kopie von der Gegenseite.

171) Triumph zweier römischer Kaiser. Fries von 2 Bll. Sie schliessen sich an die vorhergehenden an und sind 4 u. 5 numerirt. B. 160.

4) Albertus Albertus observantiae ergo D. D. — Cherubinus Albertius Alberti F. Fecit Romae. Cum Priuilegio —. Mit d. Zeichen.

5) Illustrissimo principi Francisco Cardinali Barberino — formula noua voluntate. Anno Dni 1628. Cum Priuilegio. Mit d. Zeichen.

I. Vor dem Privileg. und der Widmung. (Gilt für das Ganze).

Hiervon eine Kopie von der Gegenseite.

172—181) Vasenmuster. Folge von 10 numerirten Bll. Nach Polidoro. Sie sind mit dessen Namen und dem Alberti's oder seinem Monogramm bezeichnet. Auf No. 1 steht: Vasa a Polydoro Caravagino pictore antiquitatisque imitatore praestantiss. inventa. Cherubinus Albertus in aes incidit, atque edidit Romae anno CIO. IO. LXXXII. Ausserdem noch 1582. kl. Fol. B. 161—170.

I. Vor der Dedik. der Erben an Barberini 1628 und Cum Priuilegio — auf No. 1.

Egid. Sadeler hat diese Bll. kopirt. Im ersten Druck vor M. Sadeler's Adr.

182—187) Messermuster. Nach Fr. Salviati. Selten. gr. 4. Nagler, Mon. I. No. 261, sagt, dass die Folge aus 6 Stücken bestehe. Jedes Bl. enthalte zwei Muster. Vier dieser Messer seien mit dem Monogr. bezeichnet, die anderen nicht. Im Künstlerlexikon unter Fr. Rossi (Salviati) sagt er, dass Alberti und Sadeler nach Rossi Messermuster gestochen haben. Sollten etwa die gegenseitigen Kopien von einem der Sadeler herrühren? Uns sind blos die folgenden Bll. vorgekommen, die auch Bartsch 171—172 allein beschreibt.

Auf dem Messer links: SECVRA. MENS. IVGE. CONVIVIVM. Auf dem rechts: VENTER IMPLOR INSATVRABILIS. Mit dem Monogr. u. 1583. Frāc. Saluiat: In.

I. Vor Cum priuilegio —.

Gegenseitige Kopie von 1605. Die Inschrift der Messer verkehrt. Alberti's Zeichen fehlt.

Auf dem Messer links das Monogr. und QVI. Das Messer rechts ebenfalls mit Monogr. und MORS ET VITA IN MANV LINGVAE. Oben schwache Spuren von BANC.

I. Vor Cum priuilegio —.

Kopie von der Gegenseite. Die Inschr. nicht verkehrt, sondern wie im Originale. Alberti's Zeichen fehlt.

188) Antiquarum statuarum urbis Romae, quae in publicis privatisque locis visuntur, Icones. Romae ex typis L. Vaccari 1584. 4. Enthält 74 Bll. nach antiken Statuen von Ch. Alberti u. O. Aquilano de Santis. Bartsch unbekannt.

189) Discorsi di Pietro Paolo Magni, Piacentino sopra il modo di Sanguinare attacar le Sanguisughe e le Ventose Far le Fregagioni Nessicatorij a Corpi humani. Di nuovo stampati Corretti Amplicati di Utili annuertimentj dal proprio Autore. Roma 1586. 4. Mit Titelkupfer u. 10 anderen Kupfern von Alberti u. nicht, wie Bartsch glaubt, von Adamo gen. Ghisi, was durch das Zeichen Alberti's auf dem Titelbl. widerlegt wird.

b) Nach ihm gestochen:

1—2) Aus der Folge: Jesu Christi domini nostri passionis mysteria, Titel u. 9 numerirten Bll. mit Engeln, die Gegenstände tragen, welche sich auf das Leiden Christi beziehen. Von Luca Ciamberlano gest. nach Raffael, Federigo Zucchero, Polidoro da Caravaggio, Guido Reni und folgende 2 nach Alberti.

1) Ein Engel auf Wolken mit einem Buch, worauf: INRI. Bez. Erat autem scriptum Jesus Nazarenus Rex Judeor. Jo. 19. Cherubinus Albertus Pinxit. Nr. VI. 8.

2) Ein Engel auf Wolken, mit der Rechten eine Leiter, mit der Linken eine zerspaltene Säule haltend. Et Petrae scissae sunt. Math. 27. Cherubinus Albertus Pinxit. Nr. VII. 8.

3) Wappen der Familie Camus, wovon ein Mitglied Bischof von Belley wurde, in einer Kartusche, zu deren Seiten Minerva, Perseus, der Sieg und der Friede (Victoria u. Pax). (Nach Cher. Alberti). Gest. von Charles Audran. qu. Fol. So Le Blanc bei Audran No. 312. Etwa nach dem Wappen No. 119 unseres Verzeichnisses kopirt?

Von Heineken im Dictionnaire dem Alberti zugeschriebene Bll.

1) La Sainte Famille, où la Vierge tient l'Enfant Jésus sur son berceau pendant que le petit Jean

amène son agneau. St. Joseph est assis à une table, ayant un livre et des lunettes, pièce anonyme en hauteur. D'après Taddeo Zuccaro.

2) Le Sauveur en prières au jardin des olives, où l'on voit sur le devant les trois disciples qui dorment; pièce anonyme sans nom de peintre ni de graveur. qui sont Perin del Vaga et Chérubin Albert; elle porte 10 p. 8 l. de large sur 8 p. 9 l. de hauteur.

Il y a des épreuves avec l'inscription: Pater mi, si possibile etc., et avec le nom du marchand Ant. Lafrery 1586.

3) Un Amour qui mène un lion et un cheval marin dans les airs. Avec le nom de Raphael. (Dies Bl. ist doch wol dasjenige, das bez. ist: Raphael Urbin. inuent. Joan. Meyssens excudit. kl. qu. Fol. An Alberti ist nicht zu denken).

4) Un enfant tenant un épervier pour pêcher; pièce avec son chiffre.

In Passavant's Rafael II. p. 230 heisst es: Die Pilasterverzierung mit dem Vogelfänger, 2 Bll. von Cher. Alberti. Fol. (Aus den Loggienverzierungen von Raffael). Bartsch kennt derartige Bll. nicht.

s. Baglione, Le Vite de' Pittori etc. p. 125. — Lanzi, Storia pitt. Ed. V. I. 186. — Heineken, Dict. — Bartsch XVII. 43. — (Gualandi), Memorie Originali Ital. VI. 64.

W. Schmidt.

Giovanni Alberti, Prospektmaler, dritter Sohn des Alberto, geb. zu B. S. Sepolcro den 19. Okt. 1558, † zu Rom den 10. Aug. 1601. In seinen perspektivischen Ansichten, womit er grosse Räume in meisterlicher Weise schmückte, hat er seinen Bruder Alessandro noch übertroffen; doch hat dieser mehrere Malereien mit ihm ausgeführt, welche man früher dem Giovanni allein zugeschrieben. Auch die Figuren, die er in seine Architekturen setzte, sind von anmuthiger Wirkung, insbesondere seine Kinder und Engel — oft, von unten gesehen, in kühner Verkürzung — von gefälligem Reiz. Allerdings zeigen sie zugleich die manierirte Grazie des Raffaellino del Colle, unter dessen Schuleinfluss (nach Rosini) die drei Brüder gestanden haben sollen.

Giovanni kam in Rom rasch zu Ansehen, wozu nicht wenig seine edle Abkunft und Erziehung — die Alberti waren ein angesehenes Geschlecht — und sein liebenswürdiges Wesen beitrugen. Dort fand er auch die meiste Arbeit; doch war er in seiner Vaterstadt und in Mantua, in Perugia (daselbst mit seinem Bruder Cherubino und Neffen Francesco) und Florenz ebenfalls beschäftigt. In der Villa Sabionetta war er mit dem Bruder Alessandro (s. oben) thätig; auch Giulio Romano und Bernardino Campi nahmen damals an der Ausschmückung der Villa Theil. Ueber seine Mitwirkung an den Malereien in der Sakristei von S. Gio. Laterano s. Aless. Alberti. Im J. 1595 begann die grosse Arbeit der Ausmalung der Sala Clementina (im Vatikan), welche Klemens VII. eben erst hatte bauen lassen; der Kontrakt für die Dekoration der gewölbten Decke wurde am 3. Febr. 1596 geschlossen. Giovanni übernahm das ganze Werk mit seinen Brüdern Alessandro und Cherubino; 1598 war es vollendet. Die Künstler erhielten dafür 3050 Scudi, einen damals nicht gewöhnlichen Preis. Auch Baglione hielt es für eines der besten Werke jener Zeit. Ausserdem soll Giovanni grosse Fresken für Gregor XIII. im päpstlichen Palast auf Monte Cavallo, so wie noch in anderen römischen Gebäuden ausgeführt haben. Dem lebhaften Beifall, den damals solche perspektivische Darstellungen fanden, können wir jetzt freilich nicht mehr beistimmen; sowol ihre pomphafte Wirkung, als das Spiel optischer Täuschung geht über das rein Künstlerische hinaus.

Giovanni war in Rom zu grossem Ruf u. Vermögen gelangt; als er krank wurde und seinem Ende entgegenging, fand er die allgemeinste Theilnahme. Nach seinem Tode nahmen drei der namhaftesten Bildhauer seine Maske. Sein Bildniss befindet sich in der Akademie di S. Luca zu Rom und in den Uffizien zu Florenz.

Sein Bildniss gestochen:

1) in Museo Fiorentino, von C. Gregori. Fol.
2) in Ritratti originali de' Pittori etc. Fol.
3) in Benvenuti, Galerie Impériale de Florence, gest. im Umriss von Lasinio. 8.

s. Baglione, Le Vite de' Pittori etc. p. 66. — Roma moderna, Roma 1689. p. 26. — Gualandi, Memorie Originali Italiane. S. VI. 68—73. — Rosini, Storia della Pitt. Ital. VI. 192.

*

Durante Alberti, gen. del Nero, Maler, Sohn des Romano Alberti, geb. zu Borgo San Sepolcro 1538, † zu Rom 1613. Von ihm ist in der Familie Alberti ein kleines Tagebuch erhalten, worin Durante seine in dem Zeitraume von 1587—1607 für San Sepolcro und die Umgegend ausgeführten Arbeiten nebst Angabe der Besteller und des dafür erhaltenen Lohnes aufzählt; diese Preise bewegen sich grösstentheils zwischen 90 und 150 Scudi. Es sind meistens Gemälde für Kirchen und Klöster. Davon ist noch erhalten das Bild des Hauptaltars in der Arcipretura von B. S. Sepolcro (von 1591); es stellt den alten Simeon dar, mit dem Christuskind in den Armen. Nach Lanzi wäre auch eine Geburt Christi im Dome daselbst von Durante's Hand; übrigens schreibt derselbe unserem Maler mehr Fleiss als Begabung zu. Nach Baglione kam dann Durante nach Rom, noch vor der Ernennung Gregor's XIII. zum Papste; dort malte er viel für verschiedene Kirchen, wovon Baglione nähere Nachricht gibt. Nach Vasari war er schon 1560 mit seinem Landsmanne Lionardo Cungi im päpstlichen Palaste beschäftigt. Er scheint, frommen Sinnes wie er war, nur mit religiöser Malerei sich beschäftigt zu haben.

Der unzuverlässige Gandellini meldet noch, dass er auch Kupferstecher u. Holzschneider gewesen sei. Doch ist bis jetzt kein einziges seiner Bll.

bekanntgeworden; auch weiss Baglione nichts davon. Dass er selbst in Holz geschnitten habe, wie Gandellini will, ist gewiss nicht anzunehmen; möglich wäre nur, dass er Zeichnungen für den Schnitt geliefert. Nachfolgender Stich, der eher die Arbeit eines deutschen Künstlers verräth, ist ihm zugeschrieben worden, weil mit Nero, seinem Beinamen, bezeichnet. Es ist sehr unwahrscheinlich, dass er ihn wirklich gefertigt habe. Vergl. Bartsch IX. 48.

Die Gerechtigkeit, in der einen Hand ein Schwert, in der anderen eine Wage; zu den Füssen ein nackter Mann, der einen Säbel in der Rechten hält. H. 79 mill., Br. 54 mill.

Nach ihm gestochen:

Pietà. Maria fasst mit beiden Händen das Haupt ihres Sohnes und nähert es ihrem Antlitze. Ein Engel zu ihrer Rechten, zwei zur Linken sind in Trauer. Halbfig. Bez. im Rand: O vos omnes etc. Durans Alb^{s}. inuentor. Sup^{rum}. permissu Romae Cam^{s}. C. S. (d. h. Camillus Cungius Sculpsit). gr. 4.

s. Vasari, ed. Le Monnier. XII. 119. — Baglione, Vite de' Pittori etc. p. 111. — Lanzi, Storia pitt. Ed. V. I. 186. — Gandellini e de Angelis, Notizie I. — Bartsch IX. 48. — Zani, Encicl. II. VIII. 193. — Gualandi, Mem. Orig. Ital. S. VI. 73—76.

W. Schmidt.

Cosimo Alberti, vornehmlich Bildhauer, aber auch Maler, zweiter Sohn des Romano Alberti, st. in Rom 17. Febr. 1596. Ueber ihn keine weiteren Nachrichten. Da Gandellini berichtet, dass Cosimo auch Kupferstecher gewesen, so ist vermuthet worden, dass er das Bildniss Heinrich's IV. von Frankreich (nach Cherubino Alberti's Zeichnung?), welches mit »C. Albert 1585« bezeichnet sei, gestochen habe; eine Vermuthung, die sicher irrthümlich ist. s. Cherubino Alberti Nr. 129.

s. Gualandi, Mem. Orig. Ital. S. VI. p. 77.

Cesare Alberti, Maler, geb. d. 6. Jan. 1562, Sohn des Girolamo Alberti. Gualandi meldet, dass Cesare sich noch mehr mit Kupferstechen als mit Malen abgegeben, und dass seine Stiche werthvoll seien, aber sehr selten. Indessen scheinen überhaupt keine Stiche vorzukommen, welche sich diesem Alberti zuschreiben liessen. Sonst wissen wir nur von dem Künstler, dass der Maler Raffaelle dal Colle sein Gevatter war und er schon im J. 1568 mit seiner Mutter Francesca nach Rom kam.

Francesco Alberti, Militäringenieur, geb. zu S. Sepolcro 14. Aug. 1566, † daselbst 18. Jan. 1656, zweiter Sohn des Girolamo. Insbesondere von dem Grossherzog von Toskana viel beschäftigt.

Giorgio Alberti, Maler, insbesondere aber Architekt und Militäringenieur, geb. 5. Januar 1572, dritter Sohn des Girolamo, und Giorgio genannt nach seinem Pathen, Giorgio Vasari. 1597 leitete derselbe die Festungsarbeiten von Gaeta.

s. Ueber Cesare, Francesco u. Giorgio Alberti Gualandi, Mem. Orig. Ital. S. VI. 80. 81.

*

Pietro Francesco Alberti, Historienmaler u. Radirer, geb. zu Borgo San Sepolcro 1584, † zu Rom 1638, Schüler seines Vaters Durante, arbeitete in Rom für Kirchen und Paläste. Lanzi erwähnt von ihm eine Himmelfahrt Mariä zu Borgo San Sepolcro in San Bartolommeo, auch Werke in San Giovanni und andern Orten, nennt sie aber schwach. Von ihm soll auch das Gemälde im Dom beim zweiten Altare im Schiffe del Rosario genannt di S. Egidio, herrühren; es stellt den Gekreuzigten dar mit dem hl. Franziskus zu seinen Füssen; die hh. Carlo und Giovanni zu beiden Seiten von anderer Hand. Im Saale der Casa Alberti zu S. Sepolcro befindet sich eine grosse Darstellung mit dem hl. Franz, der den Indiern predigt, in Oel auf Leinwand gemalt, mit der Bezeichnung des Künstlers.

Hauptsächlich bekannt aber ist Alberti durch das mit seinem Namen bezeichnete radirte Bl., das uns eine Malerakademie versinnlicht. Dass auch die folgenden Bll. von ihm herrühren, scheint uns gewiss; denn einmal spricht das aus PFA bestehende Monogramm (besonders deutlich auf No. 10) dafür, sodann vor Allem die Aehnlichkeit der Behandlung, der Zeichnung und Motive. Bartsch hatte die Nrn. 2 und 3 wegen der Verwandtschaft mit einer Radirung mit dem hl. Franziskus dem Pietro Facini zugeschrieben, und Brulliot darauf fussend die folgenden Bll. (mit Ausnahme von No. 9 und 10) unter Facini aufgeführt. Allein auch für den hl. Franziskus ist Facini's Urheberschaft unsicher. Das Terzett auf No. 2 galt, wie Malvasia berichtet, als von Algardi herrührend; auch dies deutet darauf hin, dass die Bll. nicht von Facini sein können, da Algardi erst im Todesjahr Facini's (1602) geb. wurde.

In Folge eines Missverstandes von Malvasia's Worten legt Ottley (Notices) die Bll. 2 u. 3 dem Al. Algardi selbst bei. Malvasia drückt sich folgendermassen aus: Il Pitocco ò l'Orbo che siasi, all' acqua forte col cane, figura grande, col terzetto sotto in lingua come Bergamasca, fatto dicono dall' Algardi: Andei vu à lauorà etc. Die Einfügung der Worte fatto dall' Algardi zwischen terzetto und der Angabe des Inhaltes desselben beweist, dass Malvasia sagen will, man habe Algardi als Dichter des Terzettes angesehen, aber nicht, dass Algardi das Bl. selbst ausgeführt habe. Auch passt das Monogramm der anderen dazugehörigen Bll. nicht auf Algardi.

Bartsch scheint uns im Lobe der Malerakademie zu weit zu gehen. Im Gegentheil finden wir die Köpfe leer, die Zeichnung sehr oberflächlich und die Stellungen allgemein. Er kennt bloss

die 3 ersten Bll.; die folgenden bis auf No. 9 u. 10 sind von Brulliot beigefügt, die letzteren finden sich in Nagler's Monogrammisten. Die Nrn. 1 und 4 tragen das Verlagszeichen des P. Stefanoni. Malvasia kannte nur das zweite Bl. und sagt, es sei nach Annibale Carracci radirt; dasselbe ist dann wol auch mit dem dritten, als Gegenstück, und vielleicht auch mit dem vierten der Fall.

1) Die Malerakademie. In einem Saale sind viele junge Leute mit Zeichnen u. s. w. beschäftigt. Die Gruppe in der Mitte, wo ein Mann geometrische Figuren zeichnen lehrt, ist einer in Raffael's Schule von Athen nachgebildet. Auf einem Fufsschemel steht: Petrus Frãciscus Albertus Inuentor et fecit; oben im Rande: ACADEMIA D' PITORI, unten: Romae Super. permissu und in getrennten Buchstaben P. S. F. gr. qu. Fol.
I. Vor Romae Super. permissu.

2) Ein auf der Strasse stehender blinder Bettler mit einem Hund zu den Füssen.
Andei uù à lauorà floi de porche,
Mà non hauè besogn' de lauorà,
Perche à disnà u'aspettano le forche. kl. Fol.

3) Der blinde Bettler vom Hunde geführt; im Grunde rechts zwei junge Leute. 4. Gegenstück.

4) Vier Bettler, zwei bucklig, die anderen an Krücken gehend. Unten rechts das Zeichen. In der Mitte PSF. gr. qu. 4.

5) Ein Kind auf der Erde sitzend, stützt sich mit der linken Hand auf und hält mit der anderen einen kleinen Zweig. Im Grunde eine Landschaft mit einigen Bäumen, an deren einem ein Kind an den Füssen hängt. Das Zeichen links unten. qu. 8.

6) Der Tod, bekränzt, mit der rechten Hand eine Sanduhr haltend, führt mit der linken ein sich sträubendes und schreiendes Kind nach dem offenen Grabe. Das Zeichen rechts auf einem Steine. 8.

7) In einer Felsenhöhle arbeitet ein Schmied vor dem Ambos. Zur Linken sitzt ein Mädchen, das herausschaut; zur Rechten zwei sich umschlingende Knaben, welche zusehen. Hintergrund: eine Mauer mit mehreren Bögen. Das Zeichen links unten auf einem Stein. 8.

8) Im Innern eines Zimmers deutet ein auf einem Stuhl sitzender Knabe nach einem Affen, der zur Rechten eines Herdes mit den Pfoten einer Katze die Kastanien herausholt. Das Monogramm auf der Stuhllehne. 4.
Kopie ohne Monogr.; zur Rechten: Ani Carrache. Ebenso gross.

9) Ein nach links gerichteter grosser Hund mit eingezogenem Schwanze in einer Landschaft stehend. Mit dem Monogramm. 4.

10) Sechs scherzende Amoren in einer Landschaft. Mit dem zweiten Monogramm. qu. 16.

s. Malvasia, Felsina Pittrice. I. 107. — Baglione, Vite de' Pittori etc. p. 112. — Lanzi, Storia pitt. Ed. V. I. 186. — Bartsch XVII. 313 u. XVIII. 272. — Brulliot, Monogr. II. No. 377. — Nagler, Monogramm. II. No. 2324 u. IV. 2930. — Gualandi, Memorie Originali Italiane. S. VI. 76.

W. Schmidt.

Chiara Alberti, Malerin, Tochter des Durante Alberti. Sie st. als Aebtissin des Klosters delle Principesse in Rom 1660. Sie malte eine Pietà mit einer Engelsglorie für den Hauptaltar der kleinen Kirche del Buon Gesù in S. Sepolcro (noch erhalten?).

s. Gualandi, Mem. Orig. Ital. VI. 82.

*

Alberti. Francesco Alberti. Einem Maler dieses Namens, der um 1550 zu Venedig gearbeitet haben soll, wird von Boschini, dessen Aussage in dem von Baseggio herausgegebenen Ritratto di Venezia einfach wiederholt ist, ein Bild zugeschrieben, das nach Ridolfi u. Anderen als ein Werk des Battista del Moro gilt. Es ist ein Altarbild in S. Maria Maggiore zu Venedig, welches die Madonna darstellt, zwischen Johannes u. Markus, mit den sie anbetenden Gliedern der Familie Marcella in herzoglichen Kleidern, von der jener Altar gestiftet ist. Da von der Existenz und Thätigkeit jenes Malers sonst nirgends die Rede ist, so bleibt die Angabe Boschini's zweifelhaft. Zanetti wiederholt sie nur, ohne dafür einzustehen.

s. Boschini, Le ricche minere etc. Venezia 1674. D. D. p. 50. — Ridolfi, Le maraviglie dell' arte. Padova 1837. II. 313. — Zanetti, Della Pittura Veneziana. Venezia 1792. p. 383.

Ein Francesco Alberti, gen. Fiumana, findet sich in Malvasia's Beschreibung der Kunstwerke Bologna's (s. unten) erwähnt, und werden daselbst verschiedene seiner Werke in der Sakristei von S. Petronio (Darstellungen aus dem Leben des Heiligen) und in S. Giovanni in Monte angeführt. Schwerlich derselbe, da diese Bilder in eine spätere Zeit zu fallen scheinen. Des Meisters geschieht sonst keine Erwähnung.

s. Pitture etc. della Città di Bologna. Bol. 1792. pp. 256. 257. 258. 340. 343.

*

Alberti. Michele Alberti, Maler aus Florenz in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh., Schüler des Daniello da Volterra. Derselbe ist irrthümlich, insbesondere auf die Angabe von Orlandi hin (welcher aus dem einen Michele Alberti zwei macht, einen Mich. A. von San Sepolcro u. einen Mich. degli Alberti Fiorentino), zur Familie der Alberti von Borgo San Sepolcro gezählt und als der Vater des Cherubino und des Giovanni Alberti (s. diese) angesehen worden. Weder Baglione noch Gualandi wissen von einem Michele Alberti. Auch nennt diesen Vasari (im Leben des Daniele Ricciarelli) einen Florentiner. Derselbe malte nach den Zeichnungen des Daniello in derselben Kapelle von S. Trinità dei Monti zu Rom, welche dieser mit Scenen aus dem Leben der Jungfrau schmückte, den Kindermord von Betlehem (sämmtliche Fresken sind durch Restauration sehr verdorben). Michele scheint seinem Meister sehr nahe gestanden zu haben, denn er wurde von ihm, nebst Feliciano da S. Vito, zum Testamentsvollstrecker ernannt und zum Erben seines künstlerischen Nachlasses eingesetzt. Beide hatten auch die von Daniello im Auftrage

der Caterina de' Medici begonnene bronzene Reiterstatue Heinrich's II. von Frankreich zu vollenden; doch ist überhaupt nur das Pferd fertig geworden, darauf, als 1639 Kardinal Richelieu in Paris sie aufstellen liess, an die Stelle Heinrich's II. die Statue Ludwig's XIII. gesetzt wurde. Gestochen ist das Bildwerk von Ant. Tempesta, der das Bl. dem Kardinal Karl von Lothringen, dem Enkel Heinrich's II., widmete.

s. Vasari, ed. Le Monnier. XII. 94. 101. — Orlandi, Abecedario, unter Michele.

*

Alberti. Johann Alberti, Baumeister im 16. Jahrh. von Naumburg an der Saale, der besonders im Maschinenfache Ruf hatte. Im J. 1540 berief ihn Nürnberg in seine Dienste, doch st. er schon im folgenden Jahre.

A. Andresen.

Alberti. Gasparo Alberti, Kunsthändler in Rom, gegen Ende des 16. Jahrh., übernahm das Verlagsgeschäft des Palumbus. Man hat ihn zum Kupferstecher machen wollen, ohne aber genügende Beweise dafür beizubringen. Die als von ihm gestochen bezeichneten Bll.: das Abendmahl nach Livio Agresti, die Steinigung Stephani nach M. Venusti und die Geisselung Christi nach Michelangelo, sind bloss in seinem Verlage erschienen. Die beiden ersten Bll. hat C. Cort gestochen. In späteren Abdrücken erscheint die Adresse Alberti's: Gaspar Albertus successor Palumbi.

W. Schmidt.

Alberti. Giuseppe Alberti, Historienmaler aus dem südlichen Tirol, geb. zu Cavalese 1664, † daselbst 1730; einer der namhafteren Künstler des Landes. Nachdem er zuerst zu Padua Medizin studirt, wandte er sich zur Architektur und Malerei und bildete sich in Venedig unter Liberi und hierauf in Rom aus. Nach seiner Rückkehr liess er sich 1682 in Trient nieder, wo er zunächst im Auftrage des Erzbischofs die Kruzifix-Kapelle in der Kathedrale erbaute. In Trient empfing er auch die Priesterweihe. Seit dieser Zeit ungefähr widmete er sich ausschliesslich der Malerei und malte eine nicht geringe Anzahl religiöser Bilder. Das bekannteste darunter ist das Märtyrerthum des hl. Knaben Simon von Trient, das im Schlosse daselbst aufbewahrt und jährlich am Frohnleichnamstage zur Schau ausgestellt wurde (jetzt im Ferdinandeum zu Innsbruck; ebenda Loth mit seinen Töchtern). Ausserdem Darstellungen aus der Passionsgeschichte und der vier Haupttugenden in jener Domkapelle, verschiedene Bilder, darunter vier Altargemälde, im Kloster Wälsch-Michael, ein Altarbild in der Pfarrkirche zu Margreid, ein solches zu Dietenheim bei Bruneck, und namentlich in Cavalese.

Auch in Italien hat der Künstler gearbeitet; nach einer handschriftl. Nachricht von A. Roschmann soll er sich in Rom, als er zum zweiten Male dort war, bei 20 Jahre aufgehalten haben. In der Kirche S. Maria Transpontina daselbst soll das Hochaltarbild mit seinem Namen bezeichnet sein. Der Künstler ist kein ungeschickter Manierist; doch ist, bei bräunlicher Karnation, seine Färbung bunt. Er bildete eine ziemlich zahlreiche Schule, aus der die beiden Unterberger und P. Troger hervorgegangen sind.

s. Tirolisches Künstlerlexikon. — Verzeichniss seiner Werke im Sammler von Tirol. III.

*

Alberti. N. N. Alberti (die beiden N. bedeuten wol nur, dass der Vorname unbekannt), italienischer Graf, war um 1710 erster Baumeister des kurpfälzischen Hofes zu Düsseldorf. Er baute das Schloss Bensberg im toskanischen Stil. Ein Plan von ihm zum Düsseldorfer Schlosse ist nicht ausgeführt worden.

s. J. R. Füssli, Allgem. Künstler-Lex.

*

Alberti. Antonio Alberti, Bildhauer in Holz von Reggio, in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. Nur in Ferrara finden sich, unseres Wissens, Werke von ihm erwähnt: eine kolossale Statue des hl. Hieronymus in der Kirche S. Girolamo (1770 nicht mehr daselbst), zwei Standbilder von Heiligen in S. Giuseppe u. zwei desgleichen in S. Silvestro.

s. Barotti, Pitture e Scolture di Ferrara. pp. 117. 153. 163.

*

Alberti. Ignaz Alberti, auch Albrecht, Zeichner und Kupferstecher zu Wien um 1780 bis 1801, war Schüler des Landschaftsmalers Brand, wie aus Bartsch (Catalogue raisonné des dessins originaux du Cabinet de feu le Prince Ch. de Ligne, Vienne 1794, p. 177) erhellt. Bartsch, der ihn Albrecht nennt, verzeichnet eine Ansicht der Abtei Klosterneuburg u. ihrer Umgebung, welche von A. mit sieben anderen Schülern des Prof. Brand mit schwarzer Kreide gezeichnet und von dem Letzteren so übergangen wurde, dass die acht Stücke von Einem Meister herzurühren schienen. Alberti hatte später eine grosse Offizin und beschäftigte um 1787 noch zwanzig andere Stecher in derselben, woraus Stiche von Landkarten, botanischen Werken u. A. hervorgingen. Auf den Titelbll. zu *Spalart's Versuch über das Kostüm* (Wien bei Schalbacher, 1796 ff.) findet man seinen Namen bis 1801; von dem dritten Theil an, der 1804 erschien, fehlt er; wahrscheinlich, dass Alberti inzwischen gest. war, wol 1802, wie wir angegeben finden.

1) Bildniss des Dr. Joh. Alex. von Brambilla, Leibchirurg von Joseph II. Gründer und Direktor der josephinischen Akademie 1728—1800. G. Vinazer del. 1788. 8.
2) La mère du Sauveur. Maria mit dem Kind in einer Glorie. Nach Maulpertsch. 4.
3) Ein Genius. kl. 4.
4) Kindergruppe; zwei nackte Knaben. Nach Rubens. qu. Fol.

W. Schmidt.

Alberti. Maria Agatha Alberti, Malerin, geb. zu Hamburg den 14. Nov. 1767, † zu Münster um 1810, Tochter eines Predigers, bildete sich 1801—1803 in Dresden aus, wo ihre Werke Beifall fanden, trat dann zum Katholizismus über und wurde Nonne. Sie malte Bildnisse und Kopien nach guten Meistern, meist Madonnen.

s. Füssli, Neue Zusätze. — Hamburger Künstlerlex.

W. Schmidt.

Alberti. Jean-Eugêne-Charles Alberti, franz. Maler u. Lithograph, nach Gabet 1781 in Amsterdam geb., nach Immerzeel aus Maastricht gebürtig, empfing den ersten Unterricht im Zeichnen und Malen in Amsterdam, ging unter der Regierung des Königs Ludwig als Stipendiat nach Paris, wo er in David's Werkstatt eintrat, begab sich sodann nach Rom, und zuletzt wieder nach Paris, wo er sich ansässig machte. Gabet erwähnt von ihm folgende Gemälde: »Marius auf den Trümmern von Karthago«, womit er 1805 einen Hauptpreis erwarb; »Popilius bei Antiochus« (1806). Aus Italien sandte er 1810 Kopien nach Guido Reni und Van Dyck auf die Amsterdamer Ausstellung. Wie es scheint, zersplitterte er sein ohnehin nicht bedeutendes Talent, indem er allerlei Kunstfächer betrieb, unter andern auch das Lithographiren, womit er sich 1843 noch beschäftigte. Auch gab er einen *Cours complet théorique et pratique de l'art du dessin* in Paris heraus. Weiter reichen die zu unserer Kunde gelangten Nachrichten nicht. Man hat von ihm folgende nach seinen eigenen Bildern lithographirte Bll.:

1) La Sieste }
2) Le Lever } Zwei Darstellungen von nackten Frauen, die im Vorgrunde von Landschaften auf Polstern liegen. Seitenstücke. 1824. qu. Fol.

3) La jeune Veuve }
4) La jeune Dame } Seitenstücke. Fol.

5) La Fileuse. 1825. Fol.

Gabet nennt noch:

6) Ecce homo. Nach Guido Reni. 1824. Fol.
7) Mater dolorosa. Nach Sassoferrato. 1824. Fol.

Notizen von T. van Westrheene.

†††

Alberti. Karl Alberti, Maler von Darmstadt, geb. zu Anfang dieses Jahrh. Er war eine Zeitlang Hofmaler des Grossherzogs von Hessen-Darmstadt und hat sowol für diesen als für den russischen Hof eine Anzahl von Schlachtenbildern aus der neuesten Zeit gemalt. Auch Bildnisse kennt man von ihm. Gegenwärtig ist er im photographischen Atelier von Albert zu München mit Retuschiren der lebensgrossen Porträts beschäftigt.

Nach ihm gestochen:

1) Karl, Erzherzog von Oesterreich, in der Schlacht bei Aspern den 22. Mai 1809. Mit 16 Randbildern, Schlachten darstellend. Gez. von C. Alberti, in Stahl gest. von E. Rouargue in Paris. 1861. Darmstadt. gr. qu. Fol.

2) Radetzky in der Schlacht bei Novara d. 23. März 1849. Mit 16 Randbildern, Schlachten darstellend. Gez. von C. Alberti, in Stahl gest. von Christ. Hoffmeister. 1861. Darmstadt. gr. qu. Fol. Gegenstück.

*

Alberti. Andreas Alberti, s. Albrecht.

Albertinelli. Mariotto Albertinelli, Sohn des Biagio di Bindo, gemeinhin als Albertinelli bekannt, Maler der besten florentinischen Epoche, geb. zu Florenz den 13. Okt. 1474.

I. Jugend. Freundschaft mit Fra Bartolommeo. Erste Werke.

Nach seines Vaters Wunsch sollte er Goldschläger werden, aber er hatte dazu keine Neigung; vielmehr zeigte er entschiedene Lust zur Malerei und trat bald in die Schule Cosimo Roselli's. Schon 1484 war Baccio della Porta, später bekannt unter dem Namen Fra Bartolommeo, der auf A. den grössten Einfluss ausüben sollte, zu demselben Meister in die Lehre gekommen. Er war um ein Jahr jünger als Mariotto, aber in seiner Kunst schon weiter vorgerückt, da seine Lehrzeit früher begonnen hatte. Die beiden jungen Maler wurden Freunde, und Alles, was Baccio schon gelernt hatte und konnte, suchte Mariotto sich rasch anzueignen. So nahe kam er dann der Weise des Freundes, dass ihn Vasari den anderen Fra Bartolommeo nennen konnte. Für kurze Zeit (vor 1494), so heisst es, lebten beide zusammen, ungeachtet der grossen Verschiedenheit ihres Naturells. Denn Baccio fühlte sich angezogen von der Stille der Kirchen, Mariotto aber liebte die Gesellschaft der Schüler des Bildhauers Bertoldo, welcher die von Lorenzo dem Prächtigen in dem Garten des Mediceerpalastes gegründete Akademie leitete.

Dieser Neigung, am Weltleben theilzunehmen, verdankte Mariotto die Gönnerschaft der Alfonsina, des Piero Medici Gemalin, deren Bildniss er malte und für welche er zwei Bilder ausführte, welche, nach Rom geschickt, später in die Hände von Cesare Borgia fielen u. dann, wie auch jenes Porträt, verloren gingen. Als aber Piero 1494 aus Florenz vertrieben worden, und die ganze Staatsmacht in die Hände Savonarola's fiel, ging es unserem Künstler schlecht; er war froh, in der alten Freundschaft mit Baccio eine Zuflucht zu finden, indem er mit ihm in Arbeitsgenossenschaft trat. Seine Neigung zu dem alten Gefährten überwand selbst die tiefen politischen u. religiösen Meinungsverschiedenheiten, welche zwischen ihnen bestanden. Mariotto liebte die Mönche nicht, mochte den Predigten des reformirenden Dominikaners in Sta Maria del Fiore nicht beiwohnen und verstand Baccio's frommen Eifer nicht, als derselbe 1497 seine Zeichnungen auf den Domplatz zu jenem Scheiterhaufen trug, den die Florentiner errichteten, um alle ihre Kostbarkeiten, die einen weltlichen Zug verriethen, zu vernichten. Nach der Revolution, welche Savonarola seiner Macht beraubte, mag

Mariotto versucht haben, den Baccio von seinem Gelübde, den Dominikanern beizutreten, abzubringen. Als sein Partner half ihm M. 1498 bei der Ausführung des jüngsten Gerichtes im Kreuzgange des Friedhofes v. S. Maria Nuova zu Florenz, jenes Werkes, das durch seine Komposition und die perspektivisch behandelte Form zu den vornehmsten Erzeugnissen der damaligen florentinischen Kunst gehört. Als della Porta noch vor Vollendung dieses Bildes wirklich in den Dominikanerorden von Prato eintrat, war Mariotto darüber ebenso aufgebracht als betrübt; fast hätte er seine Abneigung gegen das Mönchsleben überwunden und wäre dem Freunde in's Kloster nachgefolgt. Doch wurde er alsbald von diesem Vorhaben durch Gerozzo Dini, der jene Malerei in S. Maria Nuova bestellt hatte, abgebracht. Derselbe bewog Mariotto, das Werk zu vollenden, weil bei der Aehnlichkeit seiner Kunstweise mit derjenigen Baccio's der Unterschied kaum merkbar sein würde. Albertinelli führte daher den unteren Theil der Komposition und die Bildnisse des Gerozzo und seiner Frau aus, die leider jetzt so verwischt sind, dass sich die Manier des Meisters zu jener Zeit daraus nicht mehr erkennen lässt.

II. Selbständige Arbeiten. Charakter seiner Kunst und seine Experimente.

Die Aehnlichkeit mit den Werken Baccio's, welche sich schon in seinen früheren Werken gezeigt hatte, lässt sich auch aus seinen späteren Leistungen erkennen. Mit Recht wird ihm daher auch jetzt das kleine Bild, Christus erscheint der Magdalena als Gärtner, zugeschrieben, das sich in der Galerie des Louvre befindet, lange für einen Perugino galt, aber gegenwärtig als Albertinelli im Katalog bezeichnet ist. Die grosse Verwandtschaft mit Fra Bartolommeo bekundet sich hier sofort. Die Figuren sind von der anmuthigen, gefälligen Schlankheit, die uns aus den Werken Fra Bartolommeo's bekannt ist; die Handlung ziemlich lebendig, der Vortrag zart; die Farbe ein wenig scharf im Ton, ja fast roh; die Landschaft sehr fein und sorgfältig ausgeführt. Man merkt an dem Bilde noch die Nachwirkung der Grundsätze, welche in den Werkstätten von Cosimo und Verrocchio als die allein gültigen herrschten und denen Mariotto gleich dem Freunde anhing; zugleich aber den Einfluss Leonardo's da Vinci, welchen die Werke des Fra Bartolommeo verrathen.

Nachdem sein Freund in's Kloster gegangen war, fand Mariotto für sich allein dauernde Beschäftigung. Die Werke, welche er in dieser Zeit, in den ersten Jahren des 16. Jahrh. malte, sind seine besten. Hervorragend darunter ist Die Heimsuchung, vollendet im J. 1503 für die Brüderschaft von S. Martino zu Florenz und jetzt in den Uffizien daselbst. Es stellt die Begegnung der Elisabeth mit der Maria vor einer offenen, von reich ornamentirten Pfeilern getragenen Bogenhalle dar. Die Jungfrau, eben stehen geblieben und leicht vorwärts gebeugt, reicht die Hand hin, während die Mutter des Täufers, liebevoll ihr zugeneigt und vortretend, dieselbe nimmt und ihre andere Hand auf die Schulter der Maria legt. Ihre Köpfe sind sich ganz nahe; sie betrachten einander mit grossem Ernst, Maria ruhig und keusch, Elisabeth voll Freude und Freundlichkeit. Beide Charaktere sind ebenso wie ihre Begegnung auf das Anziehendste geschildert. Die Verhältnisse sind gut, auch die Gewandung glücklich und edel, die Farben sehr kräftig und in wirksamem Kontrast ausgesprochen. Das Bild ist ein glänzendes Beispiel von dem Fortschritt, welchen die Florentiner Kunst zu freier und vollendeter Darstellung gemacht hatte, indem sie den Grundsätzen und dem Muster Leonardo's da Vinci folgte. Was Mariotto allein noch fehlte, um dem Bartolommeo nahezu gleichzukommen, das war die Leichtigkeit sicherer Meisterschaft. Die Behandlung zeigt ein vollkommenes Verständniss der Oelmalerei, sowie des verschiedenen Werthes der Töne, um sie richtig zusammenzustimmen. A. wägt die Farben in ihrem vollen Charakter gegeneinander ab, mit geringer Anwendung von Lasuren, und erhält Tiefe und Duft mittelst derselben Prinzipien, welche Leonardo um diese Zeit in den in der Ambrosiana zu Mailand befindlichen Bildnissen befolgte, wobei das Fleisch dünner gemalt ist, als die dunklere Gewandung. Das Ergebniss ist eine sehr geglättete Oberfläche von kristallartigem Email, mit bestimmter Abgrenzung eines jeden Theiles. Die Predella unterhalb des Bildes, welche die Verkündigung, die Geburt und die Beschneidung vorstellt, ist nicht minder vortrefflich, nur desshalb weniger wirksam, als die Haupttafel, weil die Lasuren abgerieben sind.

Ein anderes Werk aus derselben Periode ist ein Rundbild in der Galerie Pitti (mit halblebensgrossen Figuren), welches die Jungfrau darstellt, wie sie den vor ihr liegenden Christusknaben anbetet; dieser nimmt von einem Engel das Kreuz mit der einen Hand, während er mit der anderen Nägel und Zange hält; zur Rechten hinter der Jungfrau der hl. Joseph und in der Luft drei singende Engel. Die Typen in diesem leuchtenden u. sehr vollendeten Bilde sind etwas gewöhnlicher wie im vorigen; doch fehlt es dem Ausdruck der Jungfrau nicht an einem edlen Ernst, die Komposition ist schön abgerundet und die Färbung sehr warm und verschmolzen. Der Engel ist in der Weise derjenigen Leonardo's u. Credi's gehalten; die Landschaft von sehr feiner Ausführung des Details in der Art der Ferraresen, und ähnlich derjenigen in der Vision des hl. Bernhard von Fra Bartolommeo.

Indem so Mariotto della Porta's Stelle einnahm und zu wirklichem Erfolg gelangte, vergass er die Freundschaft für den alten Gefährten nicht. Er nahm die Vormundschaft von Fra Bar-

tolommeo's Bruder Piero an und unterwies denselben in seiner Kunst. Es mag dies zu der Zeit gewesen sein, als er die Kreuzigung in der Certosa bei Florenz malte, deren Ausführung ihm anvertraut worden. Piero übrigens, sei es, dass er von dem Beispiel seines Bruders beeinflusst war, oder an der Malerei kein Gefallen fand, gab die Kunst auf und ging ebenfalls in's Kloster. Mariotto vollendete die Kreuzigung in der Certosa fast mit der Kraft und Freiheit des Bartolommeo. Es ist ein tüchtiges Werk und bis auf diesen Tag gut erhalten. Die Auffassung ist in der herkömmlichen einfachen Weise; Magdalena zu den Füssen des Kreuzes, die Jungfrau und der Evangelist Johannes zu beiden Seiten, während Engel das Blut von den Händen aufsammeln. Diesem zunächst steht die lebensgrosse Madonna im Louvre, in demselben J. (1506) ausgeführt; die Jungfrau steht auf einem niedrigen Sockel und hält das Kind in ihren Armen den kniend anbetenden hh. Hieronymus und Zanobius segnend entgegen. Die Verhältnisse und die Zeichnung des Nackten lassen nichts zu wünschen übrig; es sind schöne und charaktervolle Typen, und namentlich die Madonna mit dem Kinde voll Empfindung im Ausdruck. Das Bild steht der Heimsuchung von 1503 gleich; es gehört mit zu den Werken aus dieser besten Epoche des Künstlers.

Dagegen zeigt sich an einem Bilde, welches sich in dem Fitz-William Museum zu Cambridge befindet, einer Jungfrau mit dem Kinde und Täufer, bez. 1509, dass Mariotto schon damals den unter seinen florentinischen Zeitgenossen verbreiteten Gebrauch angenommen, einen beträchtlichen Theil seiner Arbeiten einem Gehülfen zu überlassen; hinter den mannigfaltigen Uebermalungen moderner Restauratoren lässt sich noch deutlich die Hand Giul. Bugiardini's erkennen. Zudem trat im J. 1510 ein anderer Umstand hinzu, seinen Stil zu einem verhältnissmässigen Verfall zu bringen. Von der Brüderschaft des hl. Zanobius zu Florenz um eine Verkündigung angegangen, wollte er, wie Vasari berichtet, das Bild genau in der Perspektive und in dem Licht- und Schattenspiel malen, darin es an dem Platze, für den es bestimmt war, gesehen würde, und liess sogar zu diesem Zwecke an Ort und Stelle eigens Fenster anbringen. Er meinte, zur vollen Wirkung eines Bildes müsse sich kräftiges Heraustreten der Figuren mit Weichheit (dolcezza) der Erscheinung verbinden, und fand, dass dies nur möglich sei durch beträchtliche Tiefe in den Schatten, denen doch der leuchtende Schmelz nicht fehlen dürfe. Er suchte beides zu vereinigen, mit der bewussten Absicht, der Malerei einen neuen Reiz zu geben; ein merkwürdiges Beispiel, wie damals auch in Florenz die Kunst auf jene letzten malerischen Wirkungen ausging, welche erst durch Correggio und die Venetianer ganz erreicht werden sollten. Seinen Zweck zu erreichen, vermochte natürlich Mariotto mit den gewöhnlichen Mitteln nicht. Er versuchte daher und experimentirte, wischte aus und malte dieselben Stellen verschiedene Male wieder, bald heller, bald dunkler, indem er sich dazu eines besonderen Verfahrens bediente (namentlich auch einer Mischung von starkem Firniss mit Oel), dessen Resultate dann doch nicht seinen Wünschen entsprachen. Auch die Komposition ist diesmal nicht günstig. Die Jungfrau kniet an einem Betpulte und der Engel vor ihr; eine Engelglorie von phantastischem und barockem Charakter in seltsamer, unruhig flatternder Gewandung, Blumen ausstreuend, umgibt die Gestalt des Gott Vaters in der Luft. Gegenwärtig in der Florentiner Akademie, hängt es in einem ganz anderen Lichte, als worauf es gemalt war, und wirkt daher doppelt ungünstig. Die beiden Hauptfiguren sind gut in Mariotto's gewöhnlichem Stil; aber das Bild ist in der allgemeinen Wirkung dunkel geworden und von einem grünlichen Grau in dem Schatten. Gemalt ist es mit einem kräftigen, sehr verschmolzenen Impasto. Damals aber fand es als ein Werk von neuer Art unter den Künstlern vielen Beifall. Als sich wegen der mühevollen und langen Arbeit, welche es den Meister gekostet hatte, zwischen ihm und den Bestellern eine Differenz wegen des Preises erhob, ward dieser auf's Neue durch Schätzung von einigen der namhaftesten Maler jener Zeit, Pietro Perugino, Ridolfo Ghirlandajo und Francesco Granacci, festgestellt.

In derselben Art sind zwei Gemälde, welche Mariotto um diese Zeit für die Kirche des Nonnenklosters S. Giuliano ausführte und die sich jetzt beide ebenfalls in der Akademie zu Florenz befinden. Das eine stellt die Dreieinigkeit auf Goldgrund vor, wobei das schöne Antlitz Gott Vater's denselben Typus wie Fra Bartolommeo's Bild in S. Romano zu Lucca hat (s. unten); auch die Anordnung ist in dessen Weise, jedoch das Kolorit demjenigen in der Verkündigung ganz gleich. Das andere ist eine thronende Madonna mit dem Christuskinde im Arm, zu ihren Seiten die knieenden hh. Domenikus und Nikolaus von Bari (im päpstlichen Gewande) und die stehenden hh. Julianus und Hieronymus.

III. Arbeitsgenossenschaft mit Fra Bartolommeo. Letzte Lebensjahre.

Eben damals, als Mariotto diese ziemlich erfolglosen Experimente machte, hatte Fra Bartolommeo wieder zur Palette gegriffen und dem alten Freunde einen Vorschlag eigener Art gemacht. Er hatte erfahren, dass die Gehülfen, welche ihm die Dominikaner von S. Marco zu seinen Malereien zugetheilt hatten, gänzlich unfähig waren, seine Pläne und Vorschriften auszuführen. In Venedig, wo er gewesen, wahrscheinlich, um dort einen Genossen für seine Werkstatt in S. Marco zu finden, war ihm dies

nicht gelungen. Indem er sich nun unter den Florentiner Malern nach einem Solchen umsah, fiel er natürlich auf Mariotto, den alten Jugendgefährten. Sein Vorschlag wurde, so scheint es, ohne Zögern angenommen. Man kam überein, dass alle laufenden Ausgaben vom Kloster bestritten und der Gewinn zwischen Fra Bartolommeo und Albertinelli getheilt würde. Während der drei Jahre dieser Genossenschaft, von 1510—1513, entstanden viele Bilder in gemeinsamer Arbeit; einige von ihnen unter dem Namen des Frate verkauft, wol, weil er den grössten Antheil an denselben hatte, andere mit dem verbundenen Namen beider Maler u. mit einem Monogramm, welches später als dasjenige der Gehülfen von S. Marco bekannt war; andere endlich ohne alle Bezeichnung, aber bei der Auflösung der Genossenschaft dem Albertinelli zugewiesen.

1510

Unter den Bildern der ersten Art gibt es wenige, darin wir die Hand Mariotto's entdecken können. Wir glauben dieselbe zu finden in einer Anbetung Gott-Vaters durch die hh. Magdalena und Katharina von Siena, jetzt in S. Romano zu Lucca; der segnende Gott-Vater, wenngleich nach der Zeichnung des Fra Bartolommeo (in den Uffizien) entworfen, ist allem Anschein nach von seinem Gehülfen ausgeführt. Entschiedener verrathen noch in der Himmelfahrt Mariä im Berliner Museum die um das Grab der Jungfrau knieenden Heiligen Mariotto's Hand. Weniger deutlich tritt seine Beihülfe in einem Rundbild der Geburt Christi hervor, das sich in Saltocchio bei Lucca findet. Von der zweiten Gattung ist die Verkündigung in der Magdalenenkirche zu Genf, bezeichnet mit dem Namen beider Maler und der Jahreszahl 1511. Von der dritten das Bild Adam und Eva in Castle Howard in England, das bei Auflösung der Genossenschaft am 5. Januar 1513 von Bartolommeo angefangen war. Letzteres Werk ist voll Empfindung und Ausdruck, anmuthig in den Bewegungen der Hauptfiguren und reizend durch die Landschaft, welche in der Ferne die Schöpfung zeigt. Eva, den Baum mit dem einen Arm umfassend, horcht auf das Geflüster der Schlange und pflückt die Frucht, obwol von Adam gewarnt, der an der entgegengesetzten Seite des Bildes auf einer Bank sitzt. Das Gemälde ist auf's Feinste durchgebildet, und doch Licht und Schatten in breiten Massen und wirksamen Kontrasten gehalten; der Ton voll und luftig. Ein gleich schönes Werk von derselben Art ist das Opfer Abrahams, ebenfalls in Castle Howard. Auch sind Fragmente einer Krönung der Jungfrau im Karlsruher Museum, die aus derselben Zeit zu datiren scheinen (dort unter dem Namen des Fra Bartolommeo).

Nichts ist von den Ursachen bekannt, welche zu der Auflösung dieser letzten Genossenschaft von Mariotto und Fra Bartolommeo geführt haben; wir wissen nur, dass die damals zwischen beiden Malern getheilte Summe 424 Goldduka-ten betrug. Albertinelli scheint die neue Trennung als ein Unglück empfunden zu haben. Denn in jene Zeit wol fällt sein Entschluss — wovon Vasari berichtet —, die Kunst aufzugeben u. ein lustigeres Gewerbe zu ergreifen. Lebemann, wie er war, meinte er das in einer Wirthschaft zu finden. Er übernahm also ein Wirthshaus zum »Drachen« am Ponte Vecchio in der Nähe des Thors S. Gallo und that sich hier etwas zu Gute darauf, nun nichts mehr zu hören von menschlicher Form, Muskeln, Verkürzung u. Perspektive u. von den scharfen Bemerkungen der Maler. Bald aber reute ihn diese Grille, u. ohnedem fand er es schwerer, seinen Unterhalt als Schenkwirth zu verdienen, denn als Künstler. Er kehrte daher zur Staffelei zurück, drei Monate nachdem er sie verlassen hatte. Im März 1513 war er wieder bei der Arbeit; er malte ein Wappenschild für den Palast der Mediceer, gelegentlich der Wahl Giuliano's zum Papste (Leo X.).

Die Bilder, die er seitdem malte, sind wenig an der Zahl und nicht von Bedeutung. Die Verkündigung in der Münchener Pinakothek zeigt uns eine Weise der Darstellung, welche mit der eigenthümlichen Empfindung Fra Bartolommeo's die koloristische Behandlung Andrea del Sarto's zu verbinden sucht. Auf der einen Seite blickt der hl. Sebastian zu dem Engel aufwärts, der ihm die Palme des Märtyrerthums reicht; auf der anderen die hl. Ottilia mit dem Messer im Nacken; die Jungfrau in der Mitte ist von schöner und leichter Bewegung. In der Freiheit der Behandlung ist hier Mariotto seinem Meister voraus und zeigt keine seiner früheren Steifheiten; aber seine Kunst hat nicht mehr die ernste Grösse, welche sie einst besass.

Seitdem lebte er nicht lange mehr. Wie berichtet wird, wurde er um diese Zeit nach Viterbo gerufen, um in dem Kloster S. Maria della Quercia ein von Fra Bartolommeo begonnenes Bild zu vollenden (nach den Büchern des Klosters war daselbst ein Bild des Fra Bartolommeo, Madonna mit Heiligen, von Fra Paolino da Pistoia vollendet worden: wol ein anderes als jenes). Von Viterbo aus verfügte er sich dann nach dem nahen Rom und malte daselbst die Vermälung der hl. Katharina für S. Silvestro di Montecavallo, im Auftrage von Fra Mariano, der damals der Brüderschaft von Piombo angehörte. Als er an dieses Bild die letzte Hand gelegt, ward er von einer Krankheit (wie Vasari erzählt, in Folge eines Uebermasses von Liebesgenuss, dem er sich auf der Rückreise von Rom in Quercia hingab) ergriffen, welche ihn zwang, nach Florenz zurückzukehren, wo er den 5. Nov. 1515 st. Er wurde begraben in S. Piero maggiore und überliess es seinen Schülern Visino und Bugiardini, das Gedächtniss seines Stils zu

erhalten. Von seinen übrigen Schülern haben sich durch grössere Eigenthümlichkeit Franciabigio, Innocenzo da Imola und Pontormo hervorgethan.

In Paris, London, Florenz und Petersburg finden sich mehrere Bilder, welche seinen Namen tragen, aber keines davon kann, wie wir glauben, auf Aechtheit Anspruch machen.

s. Vasari, ed. Lemonnier. VII. 180—187. — Vinc. Marchese, Memorie dei più insigni Pittori etc. Domenicani. Firenze 1845. II. 66 f. 144. 365.

Crowe u. Cavalcaselle.

Seine Werke.

a) Aecht und erhalten:

1) 1503. Besuch der Maria bei der hl. Elisabeth (Visitazione; s. Text). Auf zwei Pfeilern des Portikus mit der Jahrzahl bez.: Anno MDIII. Seit 1786 in den Uffizien zu Florenz, wohin es aus der Akademie gekommen. Die Predella, abgetrennt, ebenda.

2) Zwischen 1503 und 1506? Madonna, das vor ihr liegende Christuskind anbetend etc. (Santa Famiglia; s. Text). Rundbild auf Holz; halblebensgrosse Fig. In der Galerie Pitti zu Florenz. Hat mit Recht immer für aecht gegolten. Keine Nachrichten über seine ursprüngliche Bestimmung und sein Herkommen.

3) 1506. Kreuzigung in der Certosa von Florenz im Kapitelsaal. Fresko (s. Text). Bez.: MARIOTTI FLORENTINI OPUS PRO QUO PATRES DEUS ORANDUS EST. A. D. MCCCCCVI. MENS. SEPT.

4) 1506. Madonna mit den hh. Hieronymus u. Zanobius. Auf dem Sockel des Basreliefs (unter der Gestalt der Maria) bez.: MARIOCTI. DEBERTINELLIS. OPUS. A. D. MDVI. Gemalt für Zanobi del Maestro und ursprünglich in der Kirche S. Trinità zu Florenz; kam 1813 nach Paris und ist seitdem im Louvre (Abgeb. in Holzschn. in Ch. Blanc, Histoire des peintres).

5) 1509. Madonna mit dem auf einer Brüstung stehenden Kinde und einem jugendlichen Täufer, der das Kreuz trägt; durch das Fenster sieht man in eine Landschaft. Bez.: Mariotti Florentini opus 1509. Auf Holz. Im Fitzwilliam Museum zu Cambridge. Sehr wahrscheinlich mit Beihülfe Bugiardini's gemalt. Jetzt übermalt.

6) 1510. Verkündigung. Bez.: 1510. MARIOTTI. FLORENTINI. OPUS. In der Akademie zu Florenz. Namentlich die Glorie hat nachgedunkelt, und der untere Theil des Bildes hat durch Putzen und Uebermalen sehr gelitten.

7) 1510? Die Dreieinigkeit auf Goldgrund. Auf Holz. In der Akademie zu Florenz. Die Umrisse haben durch Erneuerung des Goldgrundes etwas gelitten.

8) 1510? Madonna mit Heiligen (s. Text). Bez.: OPUS MARIOCTI. Lebensgrosse Figur; auf Holz. In der Akademie zu Florenz.

9) Nach 1513? Verkündigung mit den hh. Sebastian und Ottilia. Nicht bez. In der Pinakothek zu München; gekauft in Florenz 1832. Keine Nachrichten über ursprüngliche Bestimmung u. Herkommen. Das Bild hat durch Verputzung gelitten.

10) Mit grosser Wahrscheinlichkeit ihm zugeschrieben: Aus früherer Zeit. Christus erscheint der Magdalena (s. Text). Im Louvre.

b) Werke in Gemeinschaft mit Fra Bartolommeo gemalt:

11) 1498. Das jüngste Gericht in S. Maria Nuova zu Florenz. Von A. der untere Theil des Gemäldes.

12) Zwischen 1510—1513. Anbetung Gott-Vaters durch die hh. Magdalena und Katharina von Siena in der Kirche S. Romano zu Lucca (s. Text).

13) Himmelfahrt Mariä. Unten um das Grab knieend rechts die hh. Dominikus, Petrus und Johannes der Täufer, links Petrus Martyr, Paulus u. Magdalena. Mit der Inschrift Orate pro Pictore. Im Berliner Museum. Lanzi schrieb den unteren Theil des Bildes dem Mariotto, den oberen dem Fra Bartolommeo zu; Waagen (Verzeichniss der Gemälde-Sammlung, Berlin 1860. No. 249) umgekehrt; Crowe und Cavalcaselle dagegen sind der Ansicht Lanzi's. Die Lasuren abgerieben.

14) Rundbild der Geburt Christi. In der Villa Saltocchio bei Lucca. Wahrscheinlich dasselbe Bild, das in den Rechnungen des Klosters S. Marco als um 20 Dukaten an »Giovanni Bernardini Lucchese« verkauft angeführt wird.

15) u. 16) Die Verkündigung auf zwei getrennten Flügeln. Zweimal mit dem Monogramm gez., mit der Jahrzahl 1511 u. der Inschrift: FRIS BARTHO. OR. P. ET MARIOTTI FLORENTINOR, OPUS. d. h. Fratris Bartholomei, ordinis praedicatorum et Mariotti Florentinorum opus. In der Kirche Ste. Madeleine zu Genf.

17) u. 18) Hl. Maria Magdalena und die hl. Katharina von Alexandria. Beide auf Holz u. halb lebensgross. Auf dem zweiten Bild das Monogramm und die Jahrzahl 1512. In der Akademie zu Siena.

Beide von Crowe u. Cavalcaselle lieber dem Fra Bartolommeo in Gemeinschaft mit Fra Paolo da Pistoja zugeschrieben. s. Fra Bartolommeo.

19) Nach 1513. Adam und Eva (s. Text), nur entworfen oder angefangen von Fra Bartolommeo. In Castle Howard in England.

20) Opfer Abrahams. Abraham, der dem Isaak das Messer an die Kehle hält, wird von einem Engel zurückgehalten. Wie das vorige. In Castle Howard in England.

23) u. 24) kleine Gemälde.
21) Bruchstücke einer Krönung der Jungfrau. Im Museum zu Karlsruhe. Dort dem Fra Bartolommeo zugeschrieben.

O. *Mündler* war der Ansicht, dass die mit jenem Monogramm des Kreuzes zwischen zwei Ringen versehenen Bilder sämmtlich gemeinsame Arbeiten des Fra Bartolommeo u. des Albertinelli seien. *Crowe* und *Cavalcaselle* nehmen an, dass sich jenes Monogramm auch auf Bildern befinde, welche überhaupt aus der Werkstatt von Fra Bartolommeo hervorgegangen und von anderen Gehülfen ausgeführt sind. Jenes Monogramm tragen noch folgende Bilder:

1) Thronende Madonna mit dem Kinde, von Heiligen umgeben. Mit dem Monogr. u. der Jahrzahl 1510. Im Wiener Belvedere. Im Katalog desselben dem Fra Paolino da Pistoja zugeschrieben; auch von *Crowe* und *Cavalcaselle* dafür gehalten. Von *Mündler* dagegen für ein Werk des Fra Bartolommeo und Albertinelli angesehen.
2) Madonna, das auf dem Boden liegende Kind anbetend; dabei der kleine Johannes, der Täufer und Joseph. Auf Holz. Mit der Jahrzahl 1511. Im Palast Borghese zu Rom. Dort dem Fra Bartolommeo zugeschrieben. Nach *Crowe* und *Cavalcaselle* (handschriftl.) aus der Werkstatt von S. Marco oder gar eine spätere Kopie.
3) Hl. Familie mit dem jugendlichen Johannes. Auf Holz, halb lebensgrosse Fig. Mit der Jahrzahl 1511. Im Palast Corsini zu Florenz und dort dem Fra Bartolommeo zugeschrieben. Stark retuschirt. Nach *Crowe* u. *Cavalcaselle* (handschriftl.) schwach und wahrscheinlich Kopie.
4) Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes. Auf Holz, halb lebensgrosse Fig. Im Palast Sciarra Colonna zu Rom. Nach *Crowe* und *Cavalcaselle* (handschriftl.) wie No. 2, doch weniger gut.

Angebliche Werke.

1) Der todte Christus, umgeben von Johannes dem Evangelisten und weiblichen Heiligen. In den Uffizien zu Florenz. Nicht von Albertinelli.
2) Jungfrau mit Kind in einer Landschaft, kleine Fig. Rundbild auf Holz. Beim Herzog Corsini in Florenz. Nach Crowe u. Cavalcaselle eher ein Giul. Bugiardini.
3) Jungfrau mit Kind. In der Nationalgalerie zu London. Unsicher.
4) Hl. Familie mit dem kleinen Johannes. Früher in der Galerie Pourtalès zu Paris und dort Albertinelli genannt. Schwerlich von ihm.
5) Vermählung der hl. Katharina in Gegenwart einer Anzahl von Heiligen. In der Eremitage zu St. Petersburg. Schwerlich ächt.
6) Hl. Familie. Auf Holz. In der Galerie Leuchtenberg zu St. Petersburg. Dort dem Gaudenzio Ferrari zugeschrieben. Von Crowe und Cavalcaselle eher für Albertinelli gehalten.
7) Jungfrau mit dem Kind, dem kleinen Johannes und zwei weiblichen Heiligen. In der Galerie des Fürsten Gortschakoff zu St. Petersburg. Schwerlich ächt.
8) Die Dreieinigkeit. Auf Holz. Im Berliner Museum. Nach Crowe und Cavalcaselle in der Anordnung dem Albertinelli entsprechend, in der Behandlung aber mehr dem Granacci.
9) In der Kirche S. Silvestro di monte cavallo zu Rom ein Bild, das bald als Magdalena, bald als die hh. Domenikus und Klara angegeben wird, aber in keinem Falle die ursprünglich für jene Kirche von A. gemalte Vermälung der hl. Katharina ist. Sehr wahrscheinlich unächt.
10) Thronende Jungfrau mit dem Kinde. Bei Lord Elcho in London. Dort Fra Bartolommeo genannt; von Crowe und Cavalcaselle eher für Albertinelli gehalten.
11) Hl. Familie. Rundbild auf Holz; kleine Fig. In der Galerie zu Turin. Dort dem Mariotto zugeschrieben; eher ein Bild des Giuliano Bugiardini.
12) Johannes der Täufer und der hl. Sebastian. Nach Moreni (Contorni di Firenze III. 68) in der Kirche des Klosters von Lapo, mit der Inschrift: ORATE PRO MARIOTTO PICTORE.

Die sonst noch, namentlich in Privatbesitz befindlichen, dem Mariotto zugeschriebenen Bilder können noch weniger als diese auf Aechtheit Anspruch machen.

Handzeichnungen von ihm finden sich in den Uffizien zu Florenz, darunter der erste Entwurf zum Gemälde der Heimsuchung, und Studien von Engeln. Im Louvre wird ihm eine hl. Jungfrau, stehend u. vorn gesehen, zugeschrieben (aus der Sammlung Baldinucci).

s. Crowe and Cavalcaselle, History of Painting in Italy. III. 484—492. — O. Mündler in Recensionen für bild. Kunst. 1865. p. 115; in der Zeitschrift für bild. Kunst. 1867. p. 303f.

Bildnisse des Meisters:

1) In den Ausgaben des Vasari als Holzschnitt; in derjenigen des Bottari radirt. Ed. Le Monnier VII. 180.
2) Gürtelbild nach der Zeichnung des Vasari. Von G. B. Cecchi gest. in: Serie degli uomini illustri etc. 4.
3) Brustb. in Medaillon, gest. in: L'Etruria pittrice. I. No. 39.
4) Radirt von Baron.
5) Brustbild in Holzschnitt, in: Histoire des peintres etc.

Nach ihm gestochen und photographirt:

1) Besuch der Maria bei Elisabeth. La Visitazione. Nach dem Bilde in den Uffizien (s. Text),

gest. v. Vincenzo della Bruna. 1834. Roy. Fol.

2) —— dass. Gez. von Carlo Bozzolini, gest. von Gaet. Vascellini. In: L'Etruria pittrice. Fol.

2a) —— dass. Gest. von N. Thomas. gr. 4. In: Tableaux etc. de la Galerie de Florence et du Palais Pitti dessinés par Wicar etc. gr. Fol.

3) —— dass. in Umrissen, leicht schattirt. In Crowe and Cavalcaselle, History of Paint. in It. III. 8.

4) —— dass. Phot., nach dem Originale, von Alinari in Florenz. gr. Fol.

5) Die Predella dazu. Ebenso. Fol.

6) Hl. Dreifaltigkeit. Nach dem Bilde in der Akademie zu Florenz. Gez. von E. Lapi, gest. von F. Livy in: Galleria della Accademia di Firenze. 1845 (hier Gesù Crocifisso genannt). Fol.

7) Hl. Familie. Nach dem Bilde in der Galerie Pitti. Gest. von S. Martelli. Rund. Fol. In: Bardi, Galeria Pitti.

8) Jesus erscheint der Magdalena. Nach dem Bilde im Louvre. Gest. in Umrissen in: Landon, Choix de Tableaux etc. V. Pl. 54. 8.

9) Jungfrau mit dem Kinde, den hh. Hieronymus und Zanobius. Ebenda. I. Pl. 20. 8.

10) Kreuzigung. Nach dem Gemälde in der Certosa bei Florenz. Ebenso. gr. Fol.

11) —— dass. Nach dem Originale photogr. Florenz, Alinari. (1869.) Fol.

12) Hl. Familie. Nach dem Bilde in der Ex-Galerie Pourtalès phot. Paris, Goupil. Roy. Fol.

13—19) 7 Handzeichnungen in den Uffizien zu Florenz. Phot. von A. Braun in Dornach. Fol.

*

Albertini. Francesco d'Albertino: so heisst im Leben des Franciabigio bei Vasari Francesco Ubertini, genannt Bachiacca. s. Ubertini.

Albertini. Innocenzo Albertini, Bildhauer im 17. Jahrh., wird mit anderen Künstlern, so mit einem Orazio Albricci, unter den Gehülfen genannt, welche Francesco Mocchi zur Ausführung zweier grosser Reiterstatuen zuzog, die, zwei Herzöge von Ferrara darstellend, 1620 und 1624 in Piacenza aufgestellt wurden. s. Mocchi.

s. Cicognara, Storia della Scultura. III. 184.

Auch ein Antonio Albertini war Bildhauer zu jener Zeit oder etwas später. Er wird von Torre als Einer der vielen Bildhauer genannt, welche am Dom zu Mailand thätig waren. Bestimmte Arbeiten lassen sich ihm nicht zuweisen.

s. Torre, Ritratto di Milano. Mil. 1714. p. 377. — Cicognara, Storia della Scultura. III. 113.

*

Albertini. Luigi Albertini, junger Maler unserer Zeit in Padua, der in Gemälden an der Decke der Hauptkapelle in S. Andrea daselbst Talent zeigte.

s. Pietrucci, Biografia degli Art. Pad. — Padova 1858.

Fr. W. Unger.

Albertino. Albertino da Taneto und Albertino da Torenzo, Architekten zu Parma um 1200. Vielleicht Schüler von Benedetto di Antelamo?

s. C. C. Perkins, Italian Sculptors. p. 261.

*

Albertino. Fra Albertino, Dominikaner in Florenz, leitete seit 1284 mit Fra Borghese den von Fra Sisto und Fra Ristoro 1279 begonnenen Neubau seiner Klosterkirche Sta Maria Novella.

s. Marchese, Memorie dei Pitt. etc. Domenicani. 1. 58.

Fr. W. Unger.

Albertino. Albertino di quondam Nicolò war ein Maler aus der Schule Giotto's, der in Padua neben Giusto Menabuoi thätig war. Er kommt als Zeuge in Urkunden von 1371 vor und arbeitete 1382 gemeinschaftlich mit Ludovico di Jacobello von Venedig (für den Lebensunterhalt und 8 Lire per Monat). Noch 1400 muss er gelebt haben, da sein Sohn, ebenfalls Maler, damals noch sich Antonio di Albertino ohne den Zusatz qu. (weiland) nennt.

s. Zanotto, Pitt. Venez. pp. 236. 237. — Pietrucci, Biogr. d. Artisti Padov.

Fr. W. Unger.

Albertino. Albertino da Lodi, Baumeister am Mailänder Dom um 1460.

s. Ricci, Archit. in Italia. II. 614.

*

Albertino. Albertino da Lodi, Maler, s. Piazza.

Albertino. Albertino da Mantua, Bildhauer, s. Rasconi (nicht Rusconi, wie Cicognara angibt).

Albertis. Giuseppe de Albertis, Maler in Mailand, geb. um 1760, † nach 1828. Er malte Bildnisse in Oel und Miniatur; doch wird 1828 auch eine Madonna von ihm erwähnt in halber Lebensgrösse.

s. Kunstblatt, Stuttgart. 1828. p. 218.

*

Alberto. Alberto da Campione oder Campilione, Bildhauer zu Modena, im 13. Jahrh. am Dome daselbst beschäftigt. Aus dem Distrikt Campione (in der Provinz Como am Zeresio-See) war eine ganze Anzahl von Bildhauern, alle von einer Familie und da Campione genannt, zu jener Zeit (13. und 14. Jahrh.) am Dome zu Modena thätig. s. daher Campione.

*

Alberto. Fra Alberto, Minorit in Perugia, war bei der Wasserleitung thätig, durch welche diese Stadt 1254 mit Wasser vom Monte Pacciano versehen wurde, und berieth 1277 als einer der Oberaufseher mit einigen Meistern über den Bau des öffentlichen Brunnens. Zani führt ihn schon 1233 als Baumeister und Ingenieur auf.

s. Mariotti, Lett. pitt. Perug. 23. — Ricci, Storia d. Archit. in It. II. 68.

Fr. W. Unger.

Alberto. Alberto di Cambio de' Canetoli war um 1300 ein Baumeister zu Bologna, der besonders bei den Festungsbauten von Samoggia oder Castel Franco, Caprinello, Varigna und dei Cavagli verwandt wurde.

s. Ricci, Storia d. Archit. in It. II. 142.

Fr. W. Unger.

Alberto. Alberto di Arnoldo in Florenz, Baumeister und Bildhauer, wahrscheinlich Schüler des Andrea Pisano, war 1358 und 1359 beim Bau der Florentiner Domfassade thätig, wurde später zum Bauführer des Domes ernannt u. mehrfach bei Berathungen der Bauverwaltung zugezogen. Die Brüderschaft della Misericordia bestellte bei ihm 1359 eine über drei Ellen grosse Madonna in mitleidiger Haltung (»in atto di misericordia«) mit zwei Kandelaber tragenden Engeln (gegen Bezahlung von 280 Goldgulden im Ganzen). Er sollte sie geziemend mit Goldsäumen und Malerei zieren, und an Güte, Fleiss und Meisterschaft sollte die Arbeit der Madonna in Pisa gleich kommen (Kontrakt vom 13. Juni 1359 bei Cicognara und bei Perkins). Ob die letztere Bestimmung sich auf die Madonna della Spina des Nino Pisano oder auf eine unbekannte frühere Arbeit des Alberto bezieht, ist fraglich. Alberto und sein Steinhauer Alesso lieferten die Statue 1364 ab, ein Meister Ambrogio musste das Postament dazu machen und Nardo die Decke malen. Diese Madonna, das Kind auf dem linken Arme haltend, steht so, wie sie der Kontrakt fordert, noch im Bigallo, das jetzt den vereinigten Brüderschaften della Misericordia und del Bigallo gehört. Vasari schrieb sie dem Andrea Pisano zu, doch ist der Stil des Alberto steifer u. der Faltenwurf eckiger, als bei diesem. Sonst ist die Statue eben durch ihre unbewegliche Ruhe nicht ohne Grösse. Dass A. ein Sohn des Arnolfo di Lapo oder di Cambio sei u. 1357 das florentiner Bürgerrecht erhalten habe, ist eine unerwiesene Behauptung des Baldinucci im Leben des Lapo, die auf einer Verwechselung der Namen Arnoldo und Arnolfo beruht.

s. Cicognara, Storia d. Scultura ital. III. 414. — Rumohr, Ital. Forschungen. II. 166. — Schnaase, Gesch. der bild. Künste. VII. 429. — Perkins, Tuscan Sculptors. I. 71. II. 188.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass dieser Alberto di Arnoldo ein und dieselbe Person ist mit:

Alberto Fiorentino, Bildhauer des 14. Jahrh. und Zeitgenosse des Taddeo Gaddi, welcher in der Novelle 136 des Franco Sacchetti als »grosser Meister von Bildhauerarbeit in Marmor« erwähnt wird. Er hält dort unter Kunstgenossen eine Spottrede über das Malertalent (im Schminken, in den Moden u. s. f.) der Florentiner Frauen. Er war mit jenen, worunter Orcagna u. Taddeo Gaddi, zur Begutachtung eines Werkes nach S. Miniato al Monte gerufen worden; ein Zeichen, wie er gleich jenen hoch geschätzt war. Nach der Novelle 229 desselben Sacchetti arbeitete A. in Mailand für Galeazzo Visconti (1354—1378); doch ist über diese Werke nichts Näheres bekannt.

s. Le Novelle di Franco Sacchetti per Ott. Gigli. Firenze 1860. II. 278. Nota 1. — G. Piacenza in Baldinucci, Opere. Milano 1808—1812. IV. 433 f.

Fr. W. Unger.

Alberto. Alberto di Betto von Assisi, Holzschnitzer, übernahm laut Urk. vom 29. Jan. 1421 die Herstellung von vier Holzstatuen für die Kapelle del Crocifisso im Dom zu Siena.

s. Milanesi, Doc. Sen. II. 101.

Fr. W. Unger.

Alberto. Alberto Tayapreda (d. i. Tagliapetra, der Steinmetz) von Verona verfertigte 1461 von rothem Marmor, den er von Verona mitbrachte, die Rose an der Hauptfassade von S. Francesco del Prato in Parma, u. bei dieser Gelegenheit liess Kardinal Antonio degli Oddi in der von ihm gestifteten Kirche des hl. Grabes daselbst, und zwar in der Kapelle des hl. Augustin, sein Grabdenkmal mit seinem Bildniss in priesterlicher Kleidung von demselben anfertigen.

s. Pezzana, Storia di Parma. I. 28. II. 141.

Fr. W. Unger.

Alberto. Alberto Mafeoli von Carrara, Bildhauer, wurde 1486 nach Parma berufen, um für die dortige Kathedrale ein prächtiges Ciborium zu errichten. Er erwarb hier das Bürgerrecht, und machte ausserdem 1488 die Marmorbrüstung für die Orgel des Baptisteriums, die man lange irrig für den Sarkophag des Gründers des Kapitels gehalten hat. Auf der Vorderseite derselben drei runde Medaillons, in der Mitte die Madonna mit dem Christkinde, und zu den Seiten Johannes der Täufer und S. Hilarius in halben Figuren.

s. Lopez, Battist. di Parma. pp. 45. 46. 116. 138.

Fr. W. Unger.

Alberto. Alberto, Maler von Ferrara um 1500, dessen Herkommen, Schule und Lebensumstände unbekannt sind. Er scheint sich in der Romagna aufgehalten zu haben, wo seine beiden einzigen bekannten Werke aufgefunden worden. Das Eine, Madonna und Joseph das Christuskind anbetend, befand sich kurz vor 1846 im Besitze eines Kaufmanns von Ferrara, mit der Bez.: Albertus de Ferra. p^t. Es zeigt Verwandtschaft mit der Bologner Schule von Francia, indess eine schwere u. mittelmässige Hand. Ausserdem findet sich in dem Manuskript von C. Brighella über die Malereien von Ferrara (in der Bibliothek zu Ferrara) eine Notiz von unbekannter Hand über ein Bild in einer Kirche nahe bei Imola mit der Inschrift: Albertus Ferrariensis aurifex pinxit 1502. In der Goldschmid's-Matrikel von Ferrara findet sich um diese Zeit ein solcher Name nicht.

s. Baruffaldi, Vite de' Pittori e Scultori Ferraresi. II. 561.

*

Alberto. Alberto di Giovanni, Maler von Perugia, s. Berto di Giovanni.

Alberto. Prete (d. i. Priester) Alberto, auch Prè (Abkürzung von Prete) Alberto und Zio (d. i. Onkel) Alberto genannt, war um 1530 Mosaikmaler (Musivarbeiter) in Venedig. Nach Pietro Saccardo, der ihn, die verschiedenen Beinamen zusammenziehend, Prè Alberto Zio nennt, arbeitete er 1524 an den Mosaiken in S. Marco zugleich mit Francesco Zuccato, dem ersten dieser Musaizistenfamilie, der damals noch als Bursche mit 20 Dukaten jährl. Gehalt angestellt war, während Prè Alberto gleich anderen Meistern 100 Dukaten erhielt. Nach Zanetti war er mit diesem Zuccato und dem M. L. Rizzo insbesondere mit der musivischen Ausstattung der Sakristei von S. Marco beschäftigt (vielleicht nach den Zeichnungen Tizian's). Unter der Figur des Propheten Zacharias war sein Name verzeichnet. Zani gibt zu seinem Namen die Inschrift: Pes. Alber. Fecit. Das Pes ist offenbar Abkürzung für Presbyter. Daraus ist aber bei J. R. Füssli, Nagler und Mothes ein Pes Albet als angeblicher Name des Prè Alberto entstanden. Nagler (Monogr. III. 748) macht ihn ausserdem zum Miniaturmaler, indem er die Abkürzung PM für Pittore Musaicista bei Zani missverstanden hat. Es ist mithin auch nicht daran zu denken, dass, wie Nagler meint, er der Albertus Castelanus Venetus sein könne, der Zeichnungen zu den Metallschnitten in dem Missale Romanum, Venet. 1509, gemacht hat.

s. P. Saccardo, Saggio sopra i Musaici della Chiesa di S. Marco in Venezia. Venezia 1864. p. 10. — Zanetti, Pittura Veneziana. Ed. II. pp. 735—737.

Fr. W. Unger.

Alberto. Fray Alberto de Madre de Dios, Karmeliter und angesehener Baumeister in Madrid, begann zu Anfang 1611 den Bau der dortigen Klosterkirche Sta. Isabel la Real nach Zeichnungen des Francisco de Mora. Einige weitere Nachrichten über ihn bei Llaguno.

s. Llaguno y Amirola, Notic. III. 185. 346. IV. 6.

Fr. W. Unger.

Albertolli. Die **Albertolli,** Künstlerfamilie aus Oberitalien.

Francesco Albertolli, geb. 1701 zu Bedano, Architekt, baute mit seinem Sohne Michele den bischöflichen Palast in Aosta nebst anderen Palästen und Kirchen.

Alberto Albertolli, 18. Jahrh., Sohn des Michele. Von ihm sind die ihrerzeit bewunderten Stuckornamente in jenem bischöflichen Palaste. Auch als Ingenieur hat sich Alberto hervorgethan; insbesondere durch die Strasse la Monguette unterhalb Aosta (durch Felsen gesprengt) und eine Brücke bei Aosta.

Giocondo Albertolli, Bruder des Michele, der Berühmteste der Familie, der auf die Erneuerung der Antike gegen Ende des vorigen u. zu Anfang dieses Jahrh. von grossem Einfluss gewesen ist, geb. zu Bedano 24. Juli 1742, † zu Mailand 15. Nov. 1840. Da er früher besondere Neigung und Anlage zum Zeichnen verrieth, gab ihn sein Vater zu einem Bildhauer in Parma in die Lehre, wo er auch an der Akademie der schönen Künste Unterricht empfing. Bald zeigte sich in ihm eine besondere Fähigkeit zur architektonischen Ornamentation, doch kam er erst nach zehnjährigem Studium zu grösseren Arbeiten. Im J. 1770 erhielt er vom toskanischen Hofe den Auftrag, in der k. Villa Poggio Imperiale nach der Zeichnung eines anderen Meisters die Stukko-ornamente auszuführen. Giocondo nahm seinen Bruder Grato sowie einige Schüler der Akademie von Parma mit sich, leitete eine Zeitlang in Florenz jene Arbeiten und ging dann nach Rom, indem er die Vollendung derselben seinen Gehülfen überliess. In Rom studirte er gründlich die Denkmäler des Alterthums, sowie die Werke der neueren Architektur, insbesondere der Renaissance; er gehörte so zu den Ersten, welche sich am Auslauf der Rokokozeit der Antike wieder zuwandten. Zu demselben Zwecke besuchte er Neapel, wo er dem Architekten Carlo Vanvitelli, dem Sohn des berühmten Luigi V., bei der Ornamentation der Kirche Annunziata hülfreiche Hand leistete; Giocondo modellirte für dieselbe unter anderem ein korinthisches Kapitäl, dessen Zeichnung schon den Einfluss seines neuen Studiums bekundete.

Durch Familienangelegenheiten 1774 in die Heimat zurückberufen, trat er dort bald mit dem angesehenen Baumeister Giuseppe Piermarini in Verbindung. Derselbe übertrug ihm die innere Ausschmückung des von ihm erbauten Palazzo Reale zu Mailand und war mit den dazu entworfenen Zeichnungen Giocondo's so zufrieden, dass er die ganze dekorative Arbeit dessen eigener Erfindung überliess. Die Ausschmückung des »grossen Saals« war 1776 vollendet und gab in Oberitalien das erste Beispiel einer Dekoration in rein antiken Formen. Dasselbe fand entschiedenen Beifall, und bald liessen mehrere grosse Mailänder Familien ihre Paläste in einem ähnlichen Stile herrichten. Auch sonst bewährte sich schon damals der Einfluss A.'s auf die Kunst in Italien; an der Gründung und Eröffnung der Mailänder Akademie, welche Maria Theresia 1775 stiftete, hatte er einen hervorragenden Antheil. Von 1776 an bis 1812 bekleidete er an derselben die Professur der Ornamentation. Er übernahm dann weiterhin, als Piermarini von 1775 — 1779 die kaiserliche Villa zu Monza erbaute, auch deren innere Ausstattung; sie ist in derselben streng antikisirenden Weise, zum Theil in Stukko, zum Theil in Malerei, ausgeführt, wie der Mailänder Palast. Nach seinen

Entwürfen sind dann eine Anzahl Mailänder Paläste ausgestattet worden: insbesondere diejenigen des Prinzen Belgiojoso, des Marchese Cassendi, des Marchese Arconato und des Grafen Antonio Greppi. Von eigentlichen Bauten hat A. — immer mit Anwendung der antiken Bauformen — die neue Fassade des Palazzo Melzi auf dem Corso di Porta Nuova, sowie den Prachtbau der Villa Melzi am Comer See (nebst dem dazu gehörigen Oratorium) mit sämmtlicher Ornamentation ausgeführt. Wie er die Bauwerke auch der Renaissance hochhielt, bewies er an einem Werke für den Grafen Andreani. Bei dessen Villa in Moncucco richtete er mit demselben Material u. nach derselben Zeichnung eine Kapelle wieder auf, die man zu Lugano niedergerissen, übrigens fälschlich dem Bramante zugeschrieben hatte (s. die unten angeführte Schrift).

Nicht minder als durch seine Bauten wirkte Albertolli durch seinen Unterricht an der Akademie und die von ihm herausgegebenen Werke mit ornamentalen Zeichnungen. Zum Theil sind dieselben zur Ausbildung der Schüler eigens entworfen, zum Theil der Ornamentation des Palazzo Reale in Mailand u. der Villa zu Monza entnommen (s. unten).

Durch diese Werke u. seine Schüler erstreckte sich sein Einfluss bald auch auf einen Theil von Deutschland und Frankreich. Sicher hat Albertolli zur Ausbreitung der klassischen Anschauungsweise und der antikisirenden Kunst am Beginne unseres Zeitalters nicht weniger beigetragen, als David und seine Schule unter dem Kaiserreich. In Italien galt und gilt jetzt noch seine Schule für die erste der damaligen Zeit in Europa. Frankreich freilich kam ziemlich selbständig zur Erneuerung des römischen Alterthums; indessen wir wissen, dass Napoleon I. unseren Künstler sehr schätzte; und dessen Mailänder Bauten haben ohne Zweifel mitgewirkt, den Kaiser in seiner Neigung für die Aufführung grosser Bauwerke nach römischem Muster zu bestärken. Uebrigens ist in den Ornamenten A.'s nicht jene pomphafte Steifheit, jene Trockenheit und Härte, welche unter dem Namen des kaiserlichen Stils bekannt ist. Zwar ist er nicht ganz frei davon; doch hat er mit mehr Erfindung und Kenntniss die antiken Zierformen zu einer keineswegs dürftigen und oft edlen Wirkung kombinirt. Nur hat seine Ornamentation nichts von der eigenthümlichen Schönheit, zu welcher die Renaissance die Antike erneuert hat, obwol A. in einer seiner Vorreden auf dieses Vorbild hinweist. Das Wesen der Antike wie der Renaissance war doch jener Zeit noch zu fremd, als dass sie es zu neuem Leben hätte nachbilden können. Die Kälte der Nachahmung ist auch bei Albertolli fühlbar. Seine gute Einwirkung bestand vornehmlich in dem entschiedenen Bruch mit der letzten Entartung des schon ausgelebten Rokoko — darüber sich A. selber mit der grössten Verachtung ausspricht — und in dem gewissenhaften Studium der Antike.

Die Arbeiten Giocondo's sind zahlreich; denn bis in sein spätes Alter war er, nachdem er einer längeren Augenkrankheit halber 1812 seine Stelle an der Akademie niedergelegt hatte, unermüdlich thätig. Von ihm ist auch der Entwurf zum Hochaltar in S. Marco in Mailand, sowie ein Theil der ornamentalen Ausstattung des Arco della Pace daselbst; dann eine Menge Zeichnungen zu Möbeln, Kandelabern, Kirchengeräthen, alle von klassischer Form, die indessen fast durchweg eine gewisse Gezwungenheit zeigt. Mit Malerei hat er sich gleichfalls abgegeben; eine Madonna von ihm befindet sich in der Rochuskirche zu Mailand (s. Stich).

Sein Bildniss. Brustb. gez. von P. Anderloni, lith. von G. Cornienti. 1828. Fol.

Seine Werke (nach ihm gestochen):

1) Ornamenti diversi inventati, disegnati ed eseguiti da G. A., incisi da Giacomo Mercoli Luganese. Milano 1782. Fol. Dem Piermarini gewidmet. Mit 24 Taf. in Fol. und qu. Fol. und 1 Bl. Text von G. A.
2) Alcuni Decorazioni di nobili Sale ed altri Ornamenti di G. A., incisi da Giacomo Mercoli ed Andrea de Bernardis. Milano 1787. Fol. Mit 23 Taf. in Fol. u. qu. Fol.
   Zweite Ausgabe: Milano 1817.
3) Miscellanea pei giovani studiosi del disegno, pubblicata da G. Albertolli. Parte terza. Mit 20 Taf. Milano 1796. Fol.
   Darin auch eine Anzahl Studienköpfe von Raffaello Albertolli.
   Die drei Nummern bilden zusammen ein Werk. Der erste Abdruck der Ornamenti diversi ist auf kleinerem Papier als die späteren Theile. Die Abdrücke nach 1796 sind weit mittelmässiger als die früheren.
4) Corso elementare di Ornamenti architettonici, ideato e disegnato da Gio. Albertolli. Milano 1805. gr. Fol. Mit 28 Taf. in Fol. u. qu. Fol.
   Für Anfänger bestimmt.
5) Opera di Ornati diversi e Decorazioni inventate, designate ed eseguite nell' J. R. Corte e ne' principali Palazzi di Milano dal Prof. G. Albertolli. Fol. Mil. 1842. Nach seinem Tode erschienen. Zum grössten Theile nur Sammlung der schon früher veröffentlichten Zeichnungen.

Nach ihm gestochen:

Hl. Jungfrau, mit dem Christkind auf den Knieen. Deipara Virgo. Caesaris Sextiatis Tabula, quae est in Ecclesia S. Rochi ad Portam Romanam Mediolani. Jocundi Albertolli p. Protasius Stambuchi del. Jacobi Mercoli sc. 1781. (Gem. nach einem Bilde des Cesare da Sesto?) gr. Fol.

Von ihm verfasste Schrift:

Cenni storici sopra una cappella antica ricostruita in Oratorio Moncucco nella Provincia di Milano. Mit Taf. Milano 1833.

s. Die Literatur am Ende der Albertolli.

J. Meyer.

Grato Albertolli, Bruder des Giocondo, Stukkator, s. Giocondo A.

Giacomo Albertolli, Neffe des Giocondo

A., geb. zu Bedano 1761, † zu Mailand d. 6. Juni 1805. Er wurde, nachdem er in Venedig sich gebildet hatte, Professor der Architektur in Padua, dann in Mailand der Nachfolger des Giuseppe Piermarini. Durch seine Lehrmethode war er seiner Zeit von Einfluss. In den Loggien der Brera zu Mailand wurde ihm von der Akademie ein Monument errichtet.

Ferdinando Albertolli, Kupferstecher, Neffe und Schwiegersohn des Giocondo, erhielt nach 1812 den Lehrstuhl desselben an der Mailänder Akademie. Er hat namentlich architektonische Bll. gestochen; darunter das Foro Bonaparte und den Tempel der Minerva zu Assisi, sowie in Aquatinta die besten Werke des Architekten Sanmicheli. Nach einem Entwurfe von ihm ist noch 1847 das Ehrengeschenk ausgeführt (Waschbecken mit Giesskanne), das der Stadtrath von Mailand der Kronprinzessin von Sardinien gab. Ferd. starb unerwartet schnell den 24. April 1844, 62 Jahre alt.

Von ihm gestochen:

1) Il Tempio di Minerva in Assisi — da Giovanni Antolini architetto. Milano (1803). 4.
2) 4 Bll. zu: Le solenni Esequie di Monsignor Filippo Visconti Arcivescovo di Milano celebrate nella Metropolitana, 15. Febr. 1802. Dess. da Luigi Cagnola. Milano. (Nach L. Cagnola gemeinsam mit R. Albertolli gest.). gr. Fol.
3) Descrizione delle Feste celebrate in Venezia (7. Dec. 1807) per la Venuta di Napoleone il Massimo Imperatore de Francesi Re d' Italia — data al publico dal Cavaliere Abbate Morelli. Venezia, Tipogr. Picotti, 1808. Mit 5 Kupfertaf. von G. Maina u. F. Albertolli. (Triumphbogen im Canal grande und Regatta, letztere in Aquatinta). Fol.
4) Fregi trovati negli Scavi del Foro Trajano, con altri esistenti in Roma in diverse Città d'Italia ed in Atene. Disegnati e misurati sul luogo da Ferd. Albertolli. Mit 25 Taf. Milano 1824. Fol. Zweite Ausg. von 1838 mit 28 Taf. Fol.
5) Porte di città e fortezze, depositi sepolcrali, ed altre principali fabbriche pubbliche e private di Mich. Sammicheli; misurate, disegnate, incise ed illustr. da F. Albertolli. Milano 1815. Mit 30 Taf. in Aquatinta. Fol.
6) Tritonen u. Nereiden nach einem antiken Basrelief u. der Zeichnung von Giulio Romano. qu. Fol.
   I. Vor der Schr.
7) Säule mit der Statue Napoleons auf einem Platze in Ferrara. Gez. von CG.

W. Engelmann.

Raffaello Albertolli, Zeichner u. Stecher, Sohn des Giocondo A., geb. 1770, † 1812 zu Mailand, war seinem Vater als Lehrer der Ornamentik an der Mailänder Akademie beigegeben. Man hat von ihm einige Radirungen und Stiche in Aquatinta. Zu den ersteren gehören eine Anzahl von Studienköpfen nach der Antike, welche sich in den von seinem Vater herausgegebenen *Miscellanea per i Giovanni studiosi del Disegno* (s. Giocondo Albertolli) finden. Sie sind von mittelmässiger Zeichnung.

a) Von ihm gestochen:

1) Bildniss des Pietro Moscati. 1797. Oval. Fol.
2) s. No. 3 unter Giocondo Albertolli.
3 u. 4) s. No. 2 u. 3 unter Ferdinando Albertolli.

b) Nach ihm gestochen:

Bildniss des Dichters Giuseppe Parini. Brustb. Locatelli d'Alvisopoli sc. Fol.

Fedele Albertolli, wahrscheinlich ebenfalls Sohn des Giocondo A., geb. zu Bedano 1789, † 1831. Er war, nachdem er sich unter Borsato in Venedig gebildet hatte, ein guter Ornamentenmaler im Stile seines Vaters u. half diesem bei der Ausschmückung der Paläste. Von ihm z. B. ein reich verziertes Badezimmer im Palaste Monza.

s. Literatur für die Albertolli. Antologia di Firenze. XLVI. — Tipaldo, Biografia degli Italiani Illustri. I. 251. — Kunstblatt, Stuttgart 1822. p. 366. 1847. p. 184.

*

Albertoni. Paolo Albertoni, römischer Maler um 1670, aus der Schule des Carlo Maratta und sein Nachahmer. Er ist 1695 als Mitglied der Akademie des hl. Lukas verzeichnet und starb kurz darauf. Er malte für römische Kirchen, namentlich für S. Carlo am Corso, S. Maria im Campo Marzo und S. Martha. Auch war er nach zwei Briefen von Ces. Gennari und einem von ihm selber an den Grafen Alfonso II. Gonzaga di Novellara für dessen Galerie beschäftigt. A. ist wenig bekannt geworden und seine Werke scheinen alle verschollen.

s. Orlandi, Abecedario pittorico, unter Paolo. — Campori, Artisti negli Stati Estensi.

*

Albertoni. Giovanni Battista Albertoni, Steinmetz oder Baumeister und Bildhauer zu Bologna um 1700, da er 1705 daselbst an einer Konkurrenz zur Erbauung eines die Ebene mit einem Abhang verbindenden Viadukts theilnahm. Er war in seiner Vaterstadt namentlich als plastischer Dekorator und Verfertiger von Wappen in Sandstein (z. B. desjenigen der Malvezzi in S. Petronio), sowie von Postamenten zu Statuen thätig. Von ihm ist unter anderen dasjenige der Statue des hl. Petronius (von Gabr. Brunelli) in der Nähe der kleinen Kirche Madonna di Porta.

s. Pitture etc. della Città di Bologna. Bol. 1792. pp. 49. 254. 266. 370. 418.

*

Albertoni. Giovanni Albertoni (Cavaliere), Bildhauer der Neuzeit in Turin, geb. zu Varallo. Nachdem er durch eine Statue der Unschuld und eine Polyhymnia bekannt geworden, wurde ihm die Ausführung des kolossalen Bildwerks des Mathematikers Lagrange für die Piazza Belloni in Turin übertragen (1867).

Von Giuseppe Albertoni, der wol trotz

des anderen Vornamens derselbe Künstler, ist auch eine der sechs marmornen Kolossalstatuen, diejenige des Ackerbaus, an der Fassade des Palazzo Carignano zu Turin (dem früheren Sitze des italienischen Parlaments), 1869 aufgestellt.

s. L'Arte in Italia. Torino 1869. I. 132.

*

Albertrandi. Anton Albertrandi, Maler, Sohn eines Warschauer Bürgers und Bruder des gelehrten Bischofs Joh. Baptist A., geb. zu Warschau um 1730, † daselbst in ziemlich hohem Alter. Er verweilte lange Zeit im Auslande, wo er sich in der Malerei weiter ausbildete. Nach seiner Rückkehr wurde er Hofmaler des Königs Stanislaus August und von diesem zum Lehrer der Malerei ernannt. Von seinen mit Kenntniss gemalten Kirchenbildern und Porträts nennen wir folgende: Der hl. Karl Borromäus auf einem Seitenaltar in der Kirche zum hl. Kreuz in Warschau (s. Mich. Symonowicz in der Beschreibung dieser Kirche, Feuilleton der Gazetta Koresp. Warsz. 1825. No. 3); Bildniss des Königs Stanislaus August (davon Wiederholungen); Kaiserin Katharina II. (Kopie, ehemals in der Galerie des Königs Stanislaus August); Joh. Bapt. Albertrandi, Bischof von Zenopolis, der Bruder des Malers (gest. den 13. Aug. 1808, 77 Jahre alt); Stanislaw Hier. Konarski, Rektor des Piaristen-Klosters (gest. 3. Aug. 1773), bei den Piaristen in Warschau.

Sein Bildniss malte A. Graff; es befand sich in der Sammlung des Königs Stanislaus August.

Nach ihm gestochen:

König Stanislaus August. Von Joh. Marstaller. 8.

s. Rastawiecky, Słownik malarzów Polskich.

L. Hörhammer.

Alberts. Gerrit Alberts, Porträtmaler, vermuthlich zu Nymwegen geb., arbeitete im Beginn des 18. Jahrh. in der Manier Kneller's. Kramm nennt von ihm ein Frauenbildniss mit Namen und 1706.

s. Kramm, De Levens en Werken etc.

T. van Westrheene.

Albertus. Albertus da Volterra war nach einer Urkunde von 1169 ein Schreiber (Kalligraph-Miniator) von grossen Buchstaben mit Gold und Farben, und verzierte mit solchen Initialen die vier Bände einer auf Pergament geschriebenen Bibel, die in der Certosa bei Pavia aufbewahrt wird, und früher dem Kloster S. Vito daselbst gehört hat. Die Arbeit ist mit Almosen ausgeführt, die von Leuten beiderlei Geschlechts aus dem Stande der Handwerker und Fischer beigesteuert wurden.

s. Bonaini, Mem. ined. di Fr. Traini. p. 87.

Fr. W. Unger.

Albertus. Albertus, 1187. Ein alterthümliches, rohes Kruzifix in S. Giovanni e Paolo zu Spoleto ist bezeichnet: A. D. M. C. L. XXX. VII. ms . . . opus Alberto. som . . . (das to oder ti ist, wie das folgende som, nach Rumohr, Jtal. Forsch. I. 278 ff. unsicher). Das Bild ist auf Pergament gemalt und über Holz gespannt. Das Blut aus der Wunde fliesst in den unten liegenden Schädel des Adam, um die Wirkung des Opfertodes für die Menschheit symbolisch anzudeuten. Zu den Seiten stehen Maria und Johannes. Der Kopf des Heilandes hat denselben Typus, wie die Malereien und Mosaiken zu Rom nach dem 7. Jahrh.: hohe Stirne, welliges Haar, zu den Seiten eines mageren Halses herabfallend, runde Augen und eine gleich einem Ballen vorstehende Nasenspitze. Füsse und Hände sind lang und spitzig und die Formen von einem fortlaufenden Umriss wie von einem Draht umgeben, breit an der Brust und eingezogen gegen den Leib.

s. Crowe and Cavalcaselle, History of Painting in Italy. I. 164. 165.

Fr. W. Unger.

Albertus. Albertus Magnus, einer der berühmtesten Theologen des 13. Jahrh. und angeblich auch Baumeister. Er war der Sohn eines Ritters von Bollstädt, und wurde 1193 zu Lauingen in Schwaben, in dessen Nähe seine Stammburg liegt, geb. Deshalb heisst er auch Albertus Suevus und Teutonicus oder Alberto della Magna, woraus vielleicht nur durch Missverstand sein übrigens wolverdienter Beiname: der Grosse geworden ist. Er studirte in Padua Theologie, trat 1223 in den neu gestifteten Dominikaner-Orden u. lehrte hierauf in verschiedenen Schulen dieses Ordens. In Paris begründete er 1230—1248 seinen Ruf, und hier war der Grösste der Scholastiker, Thomas von Aquino, sein Schüler. Seine vielseitige schriftstellerische Thätigkeit entfaltete er aber zum grossen Theil seit 1248 in Köln, wo er schon früher gelehrt hatte, und das er später, da er 1260 zum Bischof von Regensburg erhoben war, nur verliess, um schon nach 3 Jahren dahin zurückzukehren. Dort beschloss er 1280 sein Leben.

In seinem Testamente sorgte er für die Vollendung des erweiterten Chores seiner dortigen Klosterkirche, dessen Bau er aus eignen Mitteln 1271 (nicht 1261, wie Schnaase angibt) begonnen u. bisher fortgeführt hatte, so dass schon 1275 eine Weihe desselben hatte vorgenommen werden können. Die Sage, die das Leben dieses ausserordentlichen Mannes vielfach ausgeschmückt hat, macht ihn desshalb zum grossen Baumeister. Als solchen stellt ihn zuerst Rudolf von Nymwegen in der Legenda aurea Alberti M. (Coloniae 1490) dar, dem besonders die Cronica der heil. Stadt Cöln (Köln 1499) und Vincentius Justinianus in der Lebensbeschreibung vor des Albertus Biblia Mariae (Col. 1625) gefolgt sind. Es scheint dies auf dem Missverständniss einer Inschrift von einem gemalten Fenster der Dominikanerkirche bei Prussia (Vita b. Alb. M. Coloniae 1486, p. 271) zu beruhen, wo aber eben so, wie in dem Testamente, nur von der Stiftung (condidit) des Chores die Rede ist. Dieser Bau war nach Wall-

raf's Zeugniss dem Kölner Domchor nachgebildet, und darauf hin hat zuerst Böcker es für wahrscheinlich erklärt, dass Albert auch der Urheber des Planes zu dem letztern sei, obgleich dieser wiederum bekanntlich den Chor des Domes von Amiens zum Vorbilde hat, und überhaupt eine so bedeutende Thätigkeit als Baumeister bei Albert's sonstiger Stellung u. Beschäftigung nicht einmal wahrscheinlich ist (Wallraf, Beitr. zur Gesch. der St. Köln). Eben so wenig begründet sind die Angaben über Albert's Antheil an anderen bedeutenden Kirchenbauten, namentlich an dem Strassburger Münster und der Dominikanerkirche in Soest. Für die Erhaltung des Domes zu Regensburg war er allerdings thätig; aber erst sein Nachfolger Leo von Dondorf legte den Grund zu dem jetzigen Bau. Von dem Dom in Xanten berichtet Vincentius Justinianus (a. a. O.) nur, dass A. den Chor geweiht habe, was aber auch höchstens auf den Westchor bezogen werden könnte, da der 1263 begonnene Ostchor wahrscheinlich erst nach Alberts Tode vollendet ist. Eben so wenig hat eine alte Sage der Bauhütten zu bedeuten, wonach ein Albertus Argentinus das System des Achtorts und die mystische Erklärung der Konstruktionen erfunden haben soll, wenn es gleich nicht unmöglich ist, dass Albert der Grosse, der auch in Strassburg eine kurze Zeit gelehrt hat, mit dem Albert von Strassburg gemeint war. Ganz fabelhaft endlich sind die Erzählungen, welche ihm eine bildnerische Thätigkeit zuschreiben. Wenn er einen ehernen Kopf verfertigt haben soll, der ihm auf jede vorgelegte Frage Antwort gab, so ist damit nicht etwa seine persönliche Kunstfertigkeit, sondern vielmehr der erstaunliche Umfang seines Wissens angedeutet, den man sich durch ein solches geheimnissvolles Wunder zu erklären suchte. Nach Lomazzo (Trattato della Pittura, p. 175) sprach dieser Kopf zu Thomas von Aquino, der ihn desshalb als einen Teufel zerbrach. Ebenso weist auf seine ungewöhnliche Naturkenntniss die 126. Novelle des Sacchetti hin, in der Alberto della Magna seinem armen Wirthe am Po einen hölzernen Fisch fertigte, der ihm alle lebendigen Fische in's Netz lockte.

Dennoch verdient Albertus einen Platz in der Kunstgeschichte als der vorzüglichste Träger der geistigen Entwickelung, welche damals an die Stelle der vorherrschenden kontemplativen und mystischen Religionsanschauung eine vernunftgemässe Betrachtung des Verhältnisses zwischen Gott und Menschen setzte; denn dieser Umschwung in der Denkweise ist es, der in der gothischen Kunst seinen Ausdruck gefunden hat, und der mithin als der tiefere Grund für die Umgestaltung des romanischen Stils in den gothischen angesehen werden muss (Vgl. meinen Art.: Gothische Baukunst in Ersch u. Gruber, Encykl. der K. u. W. Sekt. 1. LXXV. 259—264). Er beruhte auf der Ueberwindung der bis dahin herrschenden mystischen Anschauung, auf der bisher ganz vernachlässigten Beschäftigung mit den Naturwissenschaften und auf der Begründung einer systematischen, Alles encyklopädisch umfassenden Wissenschaft. Diese dreifache Entwickelung des geistigen Lebens übte einen Einfluss auf die Künste, der bei keiner so schlagend hervortritt, als bei der Baukunst, und sich namentlich im Unterschiede jener beiden Stile zeigt.

So betrachtete man auch die Kunst jetzt nicht mehr als eine Magd der Theologie, sondern als ein Mittel, den Geist zu erheben; darin stellte man sie der Natur, dem Geschöpfe Gottes, an die Seite, und der Künstler wurde darauf hingeführt, der Nachbildung der Natur grössere Aufmerksamkeit zuzuwenden.

Dieser Umschwung in der Kunst, wie in der theologischen Wissenschaft, war zwar lange vor Albertus Magnus vorbereitet. Allein dieser hat das Meiste dazu beigetragen, durch paraphrasirende Bearbeitung des Aristoteles, den spanische Juden durch Uebersetzung der arabischen Bearbeitungen desselben allmälig zugänglich gemacht hatten, die neue Lehre unter der Geistlichkeit zu verbreiten, und dadurch ihr einen entscheidenden Einfluss auf die Gestaltung der herrschenden Weltansicht zu verschaffen. In Köln, wo Albertus lehrte, erhob sich der grossartigste gothische Dom, an dem die Grundformen des gothischen Systems am reinsten und konsequentesten durchgeführt sind, und es verdient erwähnt zu werden, dass der Grundstein zu demselben in eben dem Jahre 1248 gelegt wurde, als das Generalkapitel des Prediger-Ordens zu Paris eine gelehrte Schule für Deutschland in Köln zu errichten beschloss, und dorthin den Albertus sandte, den sein Schüler, Thomas von Aquino, als Assistent und Studienmeister, begleitete.

Sein Bildniss in Holzschn. bei Jovius, Elogia virorum litteris illustrium. Bas. 1577.

s. Sighart, Albertus Magnus, sein Leben und seine Wissenschaft. Regensburg 1857.

s. Wallraf, Beiträge zur Geschichte der Stadt Köln. p. 196. — Kreuser, Kirchenbau. I. 376. — Kugler, Kleine Schriften. II. 131. — Westfälische Zeitschrift für vaterländ. Geschichte und Alterthumskunde. V. 126. — Heideloff, Bauhütten des Mittelalters. p. 14. — Merlo, Nachrichten. — Schnaase, Gesch. der bild. Künste. V. 534. 545. 547.

Fr. W. Unger.

Albertus. Albertus, Meister, erbaute von 1450 bis 1470 die schöne gothische Stiftskirche zu Römhild, die sich durch einen zweiten, westlichen, von einer Empore ausgefüllten Chor auszeichnet, und das dem Peter Vischer zugeschriebene Denkmal des Grafen Hermann VIII. von Henneberg enthält.

s. Kugler, Kleine Schriften. II. 648.

Fr. W. Unger.

Albertus. Albertus aurifex. So war eins von zwei Gemälden bezeichnet, welche Herr Taccoli in Parma besass und in seinem Kataloge

als alte lombardische Schule bezeichnete. Vermuthlich hat Zani (I. xiv. p. 286) denselben Meister mit dem Alberto da Parma gemeint, den er als Bildhauer und Maler mit der Jahrszahl 1496 aufführt. Wol ein anderer Meister, als der obengenannte Alberto da Parma.

s. Lopez, Battist. di Parma p. 45. 62 u. Giunte zu p. 61.

Fr. W. Unger.

Albertus. Hans Christoph Albertus, Goldschmied und Kupferstecher, von Dresden gebürtig, lernte daselbst von 1611—1622 bei dem Goldschmied Heinrich Preissler und wurde später, wie es scheint, in Zwickau ansässig. Das Archiv der Dresdener Goldschmiedsinnung gedenkt seiner von 1622 an nicht mehr. Von ihm das Bl.:

Joh. Seckendorff, Rektor zu Zwickau. H. C. (verschlungen) Albertus sculp. kl. 8. Der Dargestellte hiess übrigens nicht Seckendorff, sondern Zeckendorf.

Notiz von Drugulin.

A. Andresen.

Albertus. Frater Albertus castelanus, Venetus: so ist der Urheber der Zeichnungen zu den Holzschnitten genannt, welche sich in einem Missale Romanum von 1509 finden, das am Schlusse die Worte hat:

Accipite missale juxta morem Romanae ecclesiae expletum: solertique diligentia castigatum quam plurimis figuris locis in suis bene situatis — — per venerabilē fratrem Albertum Castelanum venetum decoratum. Anno a nativitate M. CCCCCIX. quinta nonas Julii in alma Venetiarum urbe impressum —. 4. Dem Dogen Leonardo Loredano gewidmet.

Albertus — der vielleicht aus Castelli stammte und in Venedig sich niedergelassen hatte, daher Castelanus Venetus — war offenbar nur der Zeichner. Geschnitten sind die Bll. sehr wahrscheinlich von Zoan Andrea (Vavassore), da sie das Zeichen i a tragen. Ganz unstatthaft ist es, wie Nagler und R. Weigel gethan haben, diesen Zeichner Albertus als Eine Person anzunehmen mit dem Prete oder Zio Alberto, der Musaizist, nicht Miniator war. s. Prete Alberto.

*

Alberty. Jakob Alberty, Bildschnitzer, geb. 14. Okt. 1811 zu Berlin, ging, 13 Jahre alt, zu einem Holzbildhauer in die Lehre, arbeitete dort 4 Jahre, trat aber dann als Schüler der Akademie der Künste unter die besondere Leitung von Ludwig Wichmann, der ihm auch Gelegenheit gab, die Bearbeitung des Marmors zu üben. Mit Vorliebe blieb er jedoch bei der Holzschnitzerei. Auch für diese Technik war Verständniss und Darstellung des Figürlichen, die in der Zeit des Verfalls verschwunden, zurückzugewinnen. Wichmann, besonders aber Schinkel forderten dazu auf; A. hat wenigstens nach dieser Richtung hin gestrebt. Die erste Arbeit, ein Relief-Porträt, womit er auftrat (1831), kaufte der König Friedrich Wilhelm III. und trug dem Künstler seine und der Königin Büste aus Lindenholz, sowie die Büsten des russischen Kaiserpaares Nikolaus und Alexandra Feodorowna (Geschenk für den Fürsten W. Radziwil) auf, mit welchen Arbeiten A. 1834 zuerst auf der akademischen Ausstellung auftrat. Nunmehr zur freien Darstellung übergehend, schnitzte A. (1836) eine $3^1/_2$' hohe Madonna mit dem Kinde aus Lindenholz (als Geschenk vom jetzigen Kronprinzen in das deutsche Gewerbe-Museum in Berlin gekommen) und ein 4' hohes Relief aus demselben Material, eine Kreuzabnahme darstellend, (1838) von dem Könige in die Kirche zu Uetz bei Potsdam gestiftet. In die Begünstigung des Künstlers von Seiten des Hofes trat Friedrich Wilhelm IV. ein, der gleich nach seiner Thronbesteigung (1840) für die Kirche zu Sakrow bei Potsdam die 12 Apostel bestellte, nach Peter Vischer in vergrössertem Maßstabe, 4' hoch, ausgeführt. A. erhielt vom Könige die goldene Medaille für Kunst und wurde zum Hofholzbildhauer ernannt. Aber der Monarch wollte die Holzschnitzerei nicht bloss in die Kirche, sondern auch wieder in's Haus eingeführt wissen. Er liess A. nach Stüler'schen Zeichnungen ein vollständiges Ameublement für die s. g. Drap d'or-Kammer seines Schlosses schnitzen, auf dem Museum, sowie in der Rafael-Galerie in Potsdam zwei Lieblingsgemälde des Urbinaten mit grossen kostbaren Rahmen umgeben. Von dem Antlitz seines königl. Herrn nahm der Künstler nach dem Tode des Fürsten eine Maske. Er arbeitete danach in Marmor die Büste, wie im Schlummer dargestellt, mit dem Hermelin umgeben; dieses wolgelungene Werk steht in dem Sterbezimmer zu Sanssouci. Der jetzige König, Wilhelm, stiftete die von A. nach eigener Erfindung überlebensgross in Lindenholz ausgeführten Statuen von Moses und Christus in die Johanneskirche zu Memel (1854 und 1860). Doch ist A. bei diesen Gestalten zu stark in's Eckige gerathen. Vielfach wurde A. auch von der Königin und dem Fürsten von Hohenzollern-Sigmaringen beschäftigt, theils durch Anfertigung von Marmorbüsten, theils durch Schnitzarbeiten für die königl. Schlösser und die neu erbaute Kunsthalle zu Sigmaringen. Für den Erbprinzen von H. fertigte er (1864) in Hochrelief halb lebensgross das Reiterbild des Fürsten Anton von H.-S. in Lindenholz mit reicher, gothischer Umrahmung.

Nach ihm photographirt:

Friedrich Wilhelm IV. auf dem Sterbekissen. Nach seiner Zeichnung phot. von Lutze und Witte. Berlin 1861. gr. 4.

Fr. Eggers.

Albicino (Albizzino), s. Manetto.

Albicus. Albicus (Albicio) baute 1218 bei Treja, dem jetzigen Montecchio in der Mark Ancona für die Benediktiner von Rambona die nicht mehr vorhandene Kirche S. Savino. In-

schrift, jetzt in S. Michele zu Montecchio, bei Colucci, Treja oggi Montecchio illustrata. p. 209.

s. Ricci, Memorie storiche etc. della Marca di Ancona. I. 45.

Fr. W. Unger.

Albin. Eleazar Albin, englischer Aquarellmaler, lebte zu London in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. Er ist namentlich im naturwissenschaftlichen Fache thätig gewesen und hat darin verschiedene Werke veröffentlicht. Die Zeichnungen dazu sind treu nach der Natur genommen (einige von Albin selbst gest., s. No. 5). Seine Werke haben niemals eine grosse wissenschaftliche Bedeutung gehabt; aber sie waren ihrer Zeit wegen der Ausführung der Platten gesucht und geschätzt. Diesen Beifall finden sie heutzutage nicht mehr, da die guten derartigen Arbeiten der Gegenwart jenem dem Inhalte wie der Ausführung nach überlegen sind.

Von einem Eleazar Albin finden sich im Schlosse Bellevue zu Kassel 4 Bilder: Eine Darstellung vom reichen Mann und Lazarus, männliches Bildniss und zwei Stilleben. Doch wol derselbe Meister, wie sich nach der Seltenheit des Namens vermuthen lässt.

Seine Werke:

1) A natural history of english Insects. Mit 100 kol. Taf. London 1720. gr. 4.

2. Ausgabe, mit Bemerkungen von W. Derham u. denselben Tafeln. 1724. gr. 4.

Letzte Ausgabe: London 1749.

Lateinische Ausgabe:

Insectorum Angliae natur. historia, cum annotat. Gul. Derham. London 1731. gr. 4. Mit denselben Tafeln.

2) Natural history of Birds; illustrated with (306) copper plates curiously engraved from the life and exactly coloured by the author etc. London 1731, 34, 38. 3 Voll. gr. 4.

Zweite Ausgabe. 1738—1740.

Uebersetzung:

Histoire naturelle des oiseaux, augmentée de notes et de remarques par W. Derham, trad. de l'anglais. La Haye 1750. 3 Voll. Mit denselben 306 Tafeln. 4.

3) A natural history of Spiders and other curious Insects. Mit dem Bildnisse Albin's und 53 kol. Taf. London 1736. gr. 4.

Zum grössten Theile wiederholt in den Aranei von Thom. Martyn.

4) Natural history of english Song-Birds and such of the foreign as are usually brought over and esteem'd for their singing. Mit 22 kol. Taf. London 1737. 8.

Spätere Ausgaben von 1747, 1759 und Edinburg 1776.

5) The history of esculent Fish with plates, drawn and engraved by Eleazar Albin: with an essay on the breeding of fish and the construction of fish-ponds, by Roger North. Mit 18 kol. Taf. London 1794. gr. 4.

*

Albina. Giuseppe Albina, genannt Sozzo (Sozzus, nicht Soczus, wie Heineken schreibt) von Palermo, Architekt, Bildhauer und vorzüglich Maler, † 11. April 1611. Sein Talent zeigte sich früh, und als er einst in das Haus des Ingenieurs Giuseppe Spatafora, Baumeisters von Rocella, kam, wurde dieser durch den Eindruck, welchen der Anblick der dort befindlichen Kunstschätze auf den Knaben machte, zu der Frage veranlasst, ob er wol Maler werden wolle. A. war sofort entschieden u. Spatafora wurde sein Lehrmeister. Er entwickelte sich über Erwarten rasch und hat dann besonders mehrere Heiligenbilder gemalt, unter denen ein Christophorus, der den Heiland trägt, in S. Antonio hervorgehoben wird. Auch wurden seine Gemälde an dem Katafalk König Philipp's II. von Spanien gerühmt. Besonders erregten aber die Gemälde der hh. Sebastian und Rochus am Eingange eines Stadtthores von Palermo, die er zur Zeit der Pest malte, Aufsehen, so dass er eine Einladung nach Rom erhielt. Antonio Veniziano hat zwei seiner Elogien darauf gedichtet, die unter den Gemälden angebracht wurden. Auch eine Himmelfahrt Mariä von unserem Meister hat er in gleicher Weise besungen. A. arbeitete für den Vicekönig Marco Antonio Colonna, den Grafen Albadelista u. andere hohe Personen in Palermo

Pietro Albina, sein Sohn, war ebenfalls Maler und übertraf den Vater, den er aber nicht lange überlebte. † 9. Febr. 1626. Man rühmt von ihm das Grabmal des Philibert Emanuel u den Triumphwagen der h. Rosalia.

Sein Bildniss, gest. in dem folgenden Werke des Baronius und Manfredus, und danach in Van der Aa, XXV Portraits des hommes celèbres.

s. Baron. et Manfred. de Panormitana majestate III. 2. in Graevii Thesaur. rer. Sicul XIII. 269 (wo auch das Bildniss des Gius Albina). — Fiorillo, Zeichn. Künste in Ital II. 792. — Heineken, Dict.

Fr. W. Unger.

Albini. Alessandro Albini (bisweilen fälschlich als Albani und als Bruder des Francesco angeführt), Maler aus der Schule der Caracci, geb. zu Bologna um 1568, † um 1646. Er malte für Kirchen und Paläste von Bologna und der Umgegend; so einige Fresken in der reichverzierten Kapelle des Heiligen in S. Domenico, im Kloster S. Pietro Martire, im Palazzo Fava (Darstellungen aus der Aeneide) u. s. f. Er half auch den Caracci bei der Ausmalung von S Michele in Bosco (sämmtliche Fresken daselbst sind bekanntlich erst in unserem Jahrh. zu Grund gegangen). Lanzi sah daselbst noch von seiner Hand das Begräbniss der hh. Tibertius und Valerianus. Daselbst war auch von ihm ein h. Benedikt, der die Todten auferweckt; ein Bild das man für eines der besten der Bologneser Schule hielt (s. Stiche No. 1). Ein Gemälde, das sich früher in S. Pietro Martire zu Bologna befand, Petrus als Märtyrer in Anbetung vor den hh. Agnes, Katharina und Caecilia, ist jetzt in der Pinakothek daselbst und bekundet einen geschickten Nachfolger der Caracci. Malvasia erzählt noch, dass A. an dem grossen Festgerüste zur Bestattung des Agostino Caracci die Geschichte des Prometheus malte (s. Stiche No. 3

Nach Masini ist der Künstler auch in Rom thätig gewesen.

Nach ihm gestochen:

1) Der hl. Benedikt, Todte auferweckend. Zu einer Folge von 20 Bll. mit Scenen aus dem Leben des hl. Benedikt. Rad. von G. M. Giovannini. Fol.

2) Maria als Himmelskönigin, auf ihrem Schoosse das stehende Christuskind. Ohne Namen (in der Manier des Cornel. v. Dalen gest.). Oval. gr. Fol.

3) Prometheus belebt die Statue der Pandora. Ganz kl. Radirung mit 4 anderen auf einem Bl. in: Il Funerale d'Agostin Carraccio fatto in Bologna sua patria da gl' Incaminati Academici del Disegno. Bol. 1603. 4. Rad. von Guido Reni. Davon Kopie in Malvasia, Felsina pittrice. I. 415.

s. Malvasia, Felsina pittrice. I. 414. — Masini, Bologna perlustrata. Terza impr. Bologna 1666. I. 376. — Pitture etc. della Città di Bologna. Bol. 1792. pp. 228. 297. 421.

J. Meyer.

Albiniano. Albiniano de Rajas, s. Rajas.

Albistur. Leonardo Albistur, Kupferstecher, arbeitete zu Madrid zu Ende des 18. und im Beginne des 19. Jahrh. Der König Karl IV. von Spanien ernannte ihn zum grabador de camara (Hofkupferstecher).

1) Bildniss Karl's IV.

2) Nuestra Señora del Carmen (Madonna) 1802.

Lefort.

Albizo. Albizo di Piero, Steinmetz, der laut Kontrakt vom 24. April 1411 mit Perfatto di Giovanni am Orsanmichele in Florenz die Marmornische arbeitete, darin der h. Markus von Donatello seinen Platz gefunden. Das Innere der Nische ist mit viereckigen Feldern von schwarzem Marmor, in denen Rosetten von weissem Marmor, eingelegt.

s. Gualandi, Memorie Originali Italiane. S. V. pp. 107. 108. Daselbst der Kontrakt abgedruckt.

*

Albodio. Macrino de Albodio, fälschlich für Macrino d'Alba, s. Alba.

Alboni. Paolo Alboni, Landschaftsmaler aus Bologna, geb. 1671 (nach Einigen 1650), gest. den 5. Sept. 1734. Er verliess früh seine Vaterstadt in Folge seines unruhigen Wesens, das ihm allerlei Unannehmlichkeiten zuzog, u. ging nach Rom und Neapel, wo er viel arbeitete, ohne sich, wie es scheint, unter einem bestimmten Meister auszubilden. Im J. 1710 ging er nach Wien, während er in Bologna seine Frau, eine Pannina Corticelli, und 3 Kinder zurückliess, und blieb dort vierzehn Jahre. Ein Schlagfluss, der ihm 1722 die rechte Seite lähmte, nöthigte ihn, in sein Vaterland zurückzukehren, wo er sich dann als Fünfziger noch daran gewöhnte, mit der Linken zu malen. Seine Werke sind in Italien, namentlich in Bologna u. Rom, nicht selten. Diese Bilder, deren mir eines mit Paolo Alboni f. in Bologna 1715 bez. — wonach er also um diese Zeit doch wieder in Bologna, wo er auch gest., gewesen sein muss — bekannt ist, zeigen die merkwürdige Verirrung eines italienischen Künstlers des 18. Jahrh., der sich an die allertrockenste und abstossende Manier der vergessenen niederländischen und deutschen Landschaftsmaler vom Ende des 16. Jahrh. angeschlossen hat. Nach diesen Meistern muss er sich schon früh gebildet haben, da Crespi von seinen Bildern in den Häusern Peppoli und Fabri in Bologna meldet, dass sie nicht wie die Arbeit eines Italieners, sondern wie die eines Deutschen erscheinen.

Rosa Alboni, seine Tochter, malte ebenfalls Landschaften und kopirte diejenigen des Vaters. † 8. März 1759.

s. Crespi, in Bd. III. der Felsina pittrice. p. 274.

O. Mündler.

Alboresi. Giacomo Alboresi, Prospektmaler, geb. zu Bologna 1632, † daselbst 9. Febr. 1677. Seinen ersten Unterricht empfing er von Domenico Santi, dann wurde er Schüler von Agostino Metelli, dessen Tochter er heirathete. Die Figuren in seine Bilder malte, so lange dieser lebte, Fulgenzio Mondini (Schüler von Guercino), daher Malvasia seine Biographie mit derjenigen des Letzteren verbindet. Von seinen Malereien, die er meistens in Fresko ausführte, waren viele in Kirchen u. Palästen von Bologna, Rom und Parma. In Florenz malte er in Gemeinschaft mit Antonio Maria Pasio die grosse Fassade des Doms unter lautem Beifall der Florentiner. Malvasia berichtet ausführlich darüber, wie man denn überhaupt damals auf diese Dekorationen mit gemalter Architektur grossen Werth legte. Mit Pasio stattete A. auch eine Kapelle in S. Petronio zu Bologna in dieser Weise aus. Nach Mondini's Tod arbeitete er mit A. M. Colonna. Auch G. C. Milani stattete seine Malereien mit Figuren aus. Nur wenig ist von seinen Arbeiten in einzelnen Kirchen Bologna's erhalten.

s. Malvasia, Felsina pittrice. II. 422 ff. III. (von Crespi) 61. — Masini, Bologna perlustrata. I. 624. — Pitture etc. della Città di Bologna etc. Bol. 1792. Aufzählung seiner Werke in Bol. passim. — Bei Gualandi, Mem. Orig. Ital. S. III. 190. Auszug aus seinem Testamente.

*

Albrecht. Albrecht, Dombaumeister zu Regensburg und wohnhaft am Klarenanger daselbst, unter Bischof Nikolaus von Stechowitz (1312—40) während der zweiten Hauptepoche des Baues, nachdem derselbe etwa 15 Jahre geruht hatte. Er baute mit Heinrich dem Zehntner die Chöre des Mittelschiffs und des nördlichen Seitenschiffs nebst dem Querschiffe aus. Der bereits feststehende Plan des Domes mit seinen Eigenthümlichkeiten nöthigte den Meister, sich denselben anzubequemen, da er die östliche Partie, einschliesslich des Querschiffes, im Wesentlichen vollendet fand. Selbst die merkwürdige Bildung der Schiffspfeiler, die als das Werk Albrechts anzuerkennen sein werden, war durch

die (wenngleich stärkeren) Pfeiler der Vierung schon vorgebildet. In der weiteren Ausbildung der anscheinend aus der einfacheren Pfeiler-Struktur der Regensburger Dominikanerkirche hervorgegangenen Gestaltung, sowie in der Behandlung der Bogen- u. Gurtgliederung scheint der Meister dem Vorbilde der Katharinenkirche von Oppenheim nachgegangen zu sein, jedoch mit so grosser Selbständigkeit, dass es ihm gelang, eine edlere und befriedigendere Wirkung zu erreichen. Von den schönen und mannigfaltigen Details und der zum Theil glänzenden Ornamentation aus dieser Bauperiode wird vieles dem unter Albrecht thätigen Steinmetzmeister Luch zu verdanken sein.

s. Schuegraf, Gesch. des Doms von Regensburg. I. 239. — Kugler, Geschichte der Baukunst. III. 301. — A. v. Voit in Försters Denkmalen. IX. 36. 38.

H. Otte.

Albrecht. Georg Albrecht, Glasmaler zu Mörsburg am Bodensee um 1615, arbeitete für Kirchen und Private, besonders im Wappenfach.

A. Andresen.

Albrecht. Andreas Albrecht (Alberti), Perspektivzeichner von Nürnberg, bekleidete daselbst die Stelle eines Ingenieurhauptmanns. Als er in Geschäften Nürnberg's nach Hamburg gesandt wurde, erkrankte er daselbst und starb 1628. Er gab ausser einem Buch über Pferdearznei zu Nürnberg drei kleine mathematische Werke heraus: 1) *Eigentlicher Abriss und Beschreibung eines sehr nutzlichen und nothwendigen Instrumentes zur Mechanica* — 1620. 4. 2) *Richtige Anweisung und Vorstellung eines sonderbaren u. nützlichen Instrumentes zur Architektur* — 1622. 4. 3) *Zwei Bücher, das erste von der ohne u. durch die Arithmetica gefundene Perspectiva, das andere von dem dazu gehörigen Schatten.* 1623. Fol. Bei dem letzteren Werke ist das Titelbl. von Hans Troschel gestochen. Die Einfassung stellt ein Gebäude vor, dessen Flügelthüren geöffnet sind. Ueber der Thür sind die 4 Linien hohen u. 3 Linien breiten Bildnisse von Dürer, Pencz, J. Neudörffer und Hans Lenker eingestochen; die Buchstaben HL, die von der Jahrzahl 1622 begleitet werden, beziehen sich auf den Letzteren. Das handschriftliche Verzeichniss der Kupferstichsammlung Paul Behaim's d. j. von 1616 zählt unter seinem Namen drei Stiche auf, die also er selbst, oder, wie wahrscheinlicher, ein Unbekannter nach ihm gestochen hat: *Die Landschaft um Heidelberg, und Uttenheim, Grundriss und nach der Perspective.* qu. Fol. Eine Vogelansicht des ehemals zum Nürnbergischen Gebiete gehörenden Städtchens Velden nebst seinen Umgebungen, vorgestellt, wie es am 19. Mai 1627 von den Markgrafen Hans Georg und Hans von Brandenburg und den sächs. Lauenburgischen Truppen angefallen wurde, ist bez.: And: Alb: C: F: Georg Cöler Sculps. *Börner* (*handschriftliche Notizen*) hält unseren Albrecht, der dann noch 1627 in Nürnberg gewesen sein müsste, für den Zeichner, der sich in jener Abkürzung versteckt. Der Gegenstand hat allerdings fast nur für Nürnberg Interesse und der Stecher Cöler oder Köler arbeitete daselbst. Das C: in der obigen Bezeichnung bedeutet wol Capitanus, was A. ja wirklich war. Das Bl. findet sich auch im blossen Aetzdruck.

Sein Bildniss ist von einem Unbekannten gestochen. 4.

(*Notiz von A. Andresen*).

s. Doppelmayr, Historische Nachrichten von den Nürnbergischen Mathematicis u. Künstlern. 1730. p. 168. — Füssli, Neue Zusätze.

W. Schmidt.

Albrecht. Kaspar Albrecht, Porträtmaler zu Leipzig um 1625—1655, von dem sich keine Werke mehr nachweisen lassen.

s. Füssli, Neue Zusätze. — Naumann's Archiv III. 95.

W. Schmidt.

Albrecht. P. (?) M. Albrecht zeichnete für *Tobias Beutel's Geometrischen Lustgarten.* 12. das Titelbl., das N. Weishun stach. Uns liegt blos die 2. Aufl., die zu Leipzig 1672 erschien, vor, doch dürfte das Kupfer schon in der 1. Aufl. 1660 erschienen sein. Das Bl. ist bez. PM: (verschlungen; das M wenigstens ist zweifellos) Albrecht Ping. NWeishūn (N mit W verschlungen) Scūlp.

W. Schmidt.

Albrecht. M. Albrecht, Maler, war um 1705 in Liegnitz thätig, wie aus folgendem nach ihm gest. Bl. hervorgeht.

Antonius Milich der k. u. k. Stadt Liegnitz Wohl verdienter Scabinus etc. M. Albrecht pinx. Johann Oertl sc. 1705. Brustb. in oval. Schwarzkunst. Fol.

W. Schmidt.

Albrecht. C. Albrecht, zu Berlin thätig, stach nach Heineken (Dict.) schlechte Architekturbll. für den Buchhandel. Möglich, dass er mit C, Albrecht, einem Stecher des vorigen Jahrh., der das nachstehende Bl. stach, eine Person ist.

Leopold, Fürst von Anhalt-Dessau. Brustb. in Rüstung. Darunter Reitergefecht. Oval. Fol.

W. Schmidt.

Albrecht. Balthasar Augustin Albrecht, Historienmaler, geb. zu Berg am Starnberger See unweit Aufkirchen in Bayern 1687, † zu München den 1. Aug. 1765, war N. G. Stuber's Schüler und Schwiegersohn. Nachdem er in Venedig und Rom seine Studien gemacht, kehrte er 1719 nach München zurück. Er erhielt einen gewissen Ruf als Künstler, wie er denn als bayerischer Hofmaler und dann als Galerieinspektor angestellt wurde. 1752 restaurirte er die Malereien in den Schlössern zu München. Johann Straub verfertigte für ihn einen schönen Grabstein aus Marmor. F. J. Oefele war sein Schüler. Seine Kindergruppen in der Galerie zu Schleissheim haben etwas Ansprechendes;

von irgend welcher Bedeutung sind Albrecht's Malereien übrigens nicht. Werke von ihm sind: In der Schleissheimer Galerie 1) Spielende Kinder, 2) desgleichen, 3) Die Weinlese (Kindergruppe), 4) Die Baukunst (Kindergruppe), 5) Die Malerei (Kindergr.), 6) Die Bildhauerei (Kindergruppe), 7) Das Bildniss des Hofbildhauers J. B. Straub, 8) Sein eigenes Bildniss, wie er, vor einer Staffelei sitzend, die Musen auf dem Parnass malt. Ferner einige Deckenstücke im Speisesaal der alten Residenz zu München; Mythologische Darstellungen im Schlosse Nymphenburg; Der hl. Fidelis im Refektorium der Kapuziner zu München; in der hl. Geistkirche daselbst Die Hh. Anna u. Joachim; im ehem. Studentensaal Der hl. Stephan und Der hl. Dominikus; in der Theatinerkirche Der hl. Franz von Paula; in der Damenstiftskirche Der hl. Franz von Sales und Der hl. Augustin; Himmelfahrt Mariä in der ehemaligen Klosterkirche zu Diessen; Himmelfahrt Mariä, Christus am Kreuz und die Mutter in der ehemaligen Klosterkirche zu Schäftlarn; Der hl. Thomas in der Martinskirche zu Landshut; Geburt Christi im Kloster Neustift bei Freising; Der hl. Andreas im Dom zu Eichstädt; Die Hh. Augustin und Monika in der Augustinerkirche zu Ingolstadt; Krönung Christi und Der hl. Augustin in der ehem. Klosterkirche zu Polling; Himmelfahrt Mariä im Kloster Schlehdorf, dann Anderes in Schönbrunn in Bayern, in der Abteikirche zu Schwarzach in Franken u. a. Orten. Sein Bruder Johann war Maler in Wels.

1) Sein Bildniss, von ihm selbst gemalt, in Schleissheim.
2) —— dass., in einer Medaille von Schega.
3) —— dass. Gest. von F. X. Jungwierth nach G. Des Marées. 4.
4) —— dass. Gest. von F. X. Jungwierth. J. Fr. Oefele p. 1765. 8.
5) —— Dass. J. Weyss sc. 4.
6) —— Dass. Lith. von M. Franck. 4.

Nach ihm gestochen:

1) Akademische Figur eines Mannes, auf einem Schild am Boden liegend. Gest. von Fr. X. Jungwierth. gr. Fol.
2) Akademische Figur eines Weibes. Gest. von Fr. X. Jungwierth. gr. Fol.
3—6) s. die Bildnisse.

s. Heineken, Dict. — Lipowsky, Bayrisches Künstlerlexikon. — Westenrieder, Beschreibung der Stadt München. p. 335.

W. Schmidt.

Albrecht. J. Wolfgang Albrecht, Zeichner, um 1741 zu Frankfurt a. M. u. Mainz thätig. Nach ihm gestochen:

1) Ausführliche Abzeichnung des Churfürstlichen Wahl-Zimmers — bey dem in Franckfurt am Mayn auf dasigem Römer — zu vorseyender Römischer Kaysers-Wahl eröffneten Wahl-Convent. (20. Nov. 1741). Unten die Namen der Wahlbotschafter. Wolfg. Albrecht del. H. Ostertag sc. Mog. auf 2 Bll. roy. Fol.
2) Einzug des Kurfürsten von Mainz in Frankfurt a. M. bei der nämlichen Kaiserwahl. Grosses Bl. J. W. Albrecht del. Holdenriter und Ostertag sc.

W. Schmidt.

Albrecht. Nicolaas Albrecht, Radirer um 1765, wird im Porträtkatalog von Fred. Müller (Amsterdam) als Buchhändler und Maler im Haag bezeichnet. Daselbst ist sein mit Röthel von P. Louw gezeichnetes Bildniss, 8., erwähnt.

1) Gesigt aen de Glip buyten Haerlem. Landschaft mit Fig. qu. 8.
2) T'Mallegat by Catwyk aen den Ryn. Landschaft. qu. 8.
3) Holländische Kanalansicht mit Brücken und Figuren. (1765.) qu. 8.
4) Bauern mit einigen Kindern vor einem Haus, einem auf einer Klarinette spielenden Musikanten zuhörend. A. v. Ostade del. N. A. Fec. Br. 185 mill., h. 147 mill.

Im Katalog des Kabinets H. Busserus. pag. 132. No. 2591—92 heisst es:

4 stucks zoo landschapjes als boertjes naar Ostade (No. 2591).
9 differente landschapjes door dito (No. 2592).

Es gibt also von A. mindestens 9 Bll. Landschaften.

s. Le Blanc, Manuel. — Kramm, De Levens en Werken etc.

T. van Westrheene u. J. Ph. v. d. Kellen.

Albrecht. Johann Christoph Albrecht, ein geschickter u. seiner Zeit berühmter Schönschreiber zu Nürnberg, geb. daselbst 1710, † 1777. Er schrieb: *Kurzgefasste Anweisung zur Schreibekunst, Nürnberg. qu. Fol.; Fünfhundert Variationes von Zierfrakturbuchstaben, erster Theil. Ebendaselbst. qu. Fol.; Französisches Charten-Spiel oder Vorschrifft* —, letzteres eine Folge von 7 Stücken, 52 Vorbilder von aus Schreiberzügen geformten Karten. Er hinterliess einen gleichnamigen Sohn, der ebenfalls Schreibkünstler war. Folgende Bildnisse, die aus Schreiberzügen geformt sind, wurden nach dem Vater gest.

1) Friedrich der Grosse von Preussen. Hüftbild. D. A. Hauer sc. 1760. gr. Fol. No. 7.
2) —— Ders. zu Pferde. A. L. Wirsing sc. gr. Fol. No. 8.

Beide Bll. scheinen, da sie numerirt sind, einer Folge anzugehören.

s. Füssli, Neue Zusätze. — Will, Nürnberger Gelehrtenlexikon.

W. Schmidt.

Albrecht. Albrecht. Nach der Zeichnung eines so benannten, sonst unbekannten Memminger Künstlers ist 1779 radirt:

J. G. Schelhorn, Bibliogr., Historiker, Superintendent zu Memmingen. 1733—1802. J. L. Stahl fec. 8.

W. Schmidt.

Albrecht. Ignaz Albrecht, s. Alberti.

Albrecht. Bernhard Albrecht, Maler. Ort und Jahr der Geburt unbekannt; † 1822 zu Wiener Neustadt. Als Zeichnenlehrer an der Militärakademie zu Wiener Neustadt schon im J. 1788 angestellt, soll er vielseitig künstlerisch

gebildet und vorzugsweise in der Landschaft Verdienstliches geleistet haben. In den Räumen des kais. Absteigequartieres zu Neustadt werden von ihm noch 13 Gouachebilder, Scenen aus dem akademischen Jugendleben, aufbewahrt, die er auch in Kupfer zu stechen versucht hatte.

s. Böheim's Chronik v. Wiener Neustadt. II. 188.

K. Weiss.

B. Albrecht war auch Radirer. Man hat von ihm folgende Bll.:

1) Mondlandschaft am Seeufer, links etliche Kühe. CH. Brand Prof. pinx. B. Albrecht sc. 1784. qu. Fol.
   I. Vor der Schr.
   II. Vor der Jahreszahl, mit Widmung an den Fürsten von Schwarzenberg.
   Das Gegenstück dazu, einen Sonnenaufgang, stach K. Ponheimer.
2) Landsch. mit Ruinen eines gothischen Gebäudes am Wasser. Brand p. Albrecht fec. Vien. 1784. gr. qu. 4.
3) Landsch. mit einer Windmühle auf einer Anhöhe rechts. Ruisdael p. B. Albrecht sc. kl. qu. Fol.

Notizen von Thausing.

W. Schmidt.

Albrecht. Karl Ludwig Albrecht, Bildhauer, geb. am 1. Okt. 1834 zu Leipzig. Seinen ersten Kunstunterricht erhielt er unter dem Bildhauer Knaur und in der Leipziger Kunstakademie. Er bildete sich dann weiter aus nach Rietschel und Hänel, welch Letzterer ihm auch bei mehreren grösseren Arbeiten mit Anleitung und Rath zur Seite stand. Seine ersten selbständigen Werke waren zwei Statuen, Bacchus und Gambrinus, welche in gebranntem Ton zahlreich vervielfältigt wurden. Er hat dann mit Bildnissen von Gelehrten und Künstlern der Neuzeit in Statuetten, Büsten und Reliefs, welche sich grösstentheils in Leipzig befinden, durch die Verbindung treffender Aehnlichkeit mit edler Auffassung vielen Beifall erlangt. Ueberhaupt sucht A. naturalistische Behandlung mit idealer Anordnung zu vereinigen. Er hat auch Kolossal-Büsten von Schiller, Rückert und Beethoven zu deren Jubiläumsfesten gefertigt.

Von seinen Arbeiten an öffentlichen Gebäuden ist die in Sandstein ausgeführte Gruppe auf dem Leipzig-Dresdener Bahnhofbau in Leipzig hervorzuheben: Handel und Industrie unter dem Schutze der Saxonia. Noch erwähnen wir eine Statue des Benvenuto Cellini, sowie einen allegorischen Kinderfries, Künste, Gewerbe und Wissenschaften darstellend (bei Herrn Robert Kästner zu Leipzig) und die Karyatiden (in Gyps) im Foyer des Leipziger Stadttheaters. Auch hat der Künstler viele Statuetten zur Ausführung in Silber modellirt.

Nach Mittheilungen des Künstlers.

*

Albrier. Joseph Albrier, Historienmaler, geb. zu Paris 4. Okt. 1791, gest. ebenda im März 1863, Schüler von Regnault. Er arbeitete in der gezierten Weise seines Meisters, der mit den entblössten Nymphen und Grazien des 18. Jahrh. die strengere Formenweise David's zu verbinden suchte. Der Art sind ein Narciss, der sich in der Quelle betrachtet (St. No. 7), und ein Cyparissus, eben im Begriff, sich in die Cypresse zu verwandeln (St. No. 8). Diesen folgten dann 1822 Amynt Sylvia befreiend (St. No. 10), Daphnis und Chloe (St. No. 9), und 1824 eine am Quell eingeschlafene Nymphe. Auch darin glich Albrier seinem Lehrer, dass er es mit der Wahl der Stoffe leicht nahm, das Verschiedenste mit derselben Leichtigkeit darstellte. So im J. 1828 Ludwig XIV. mit der de la Vallière im Holze von Vincennes (Stiche No. 1), u. zwei Scenen aus dem Leben Friedrich's des Grossen (No. 3 u. 4). In der Galerie von Versailles sind von ihm eine Darstellung der ersten Kapitelversammlung (1430) des Ordens vom goldenen Vliesse u. viele Kopien nach Bildnissen geschichtlicher Personen. Als dann mit den dreissiger Jahren die romantische Schule und die neue historische Richtung die Oberhand gewannen, hatte es mit seinen kleinen Erfolgen ein Ende. Er verlegte sich nun vorzugsweise auf die Nachahmung von Greuze in einer Weise, welche geeignet war, unerfahrene Liebhaber zu täuschen (*handschriftlich von O. Mündler*).

s. Gabet, Dict. — Bellier de la Chavignerie, Dict.

*

Nach ihm gestochen u. lithographirt:

1) Ludwig XIV. und Frln. de la Vallière im Holze von Vincennes. Gest. von P. H. Pauquet. gr. Fol.
2) J. J. Rousseau, im Thale von Montmorency sitzend. Ganze Figur. Gest. von Hipp. Huet. gr. Fol.
3 u. 4) Zwei Bll. mit Scenen aus dem Leben Friedrich's des Grossen. Gest. von Hipp. Huet.
5) Der hl. Markus. Gest. von J. Bein. Paris, chez Fr. Janet. Fol.
6) Der hl. Matthias. Gest. von J. Bein. Ebenda. Fol.
7) Der nackte Narciss erblickt sein Gesicht in der Quelle in einem Thal. Gest. von P. Jos. Tavernier. 1824. gr. Fol.
8) Cyparissus in eine Cypresse verwandelt. Gest. von Madame Couet, geb. Baquoi. Fol.
9) La Leçon de Flûte. Daphnis unterrichtet Chloe im Flötenspiel. Gest. von A. J. B. M. Blanchard. 1825. gr. Fol.
10) Amynt u. Silvia. Lith. v. Henon-Dubois. Fol.
11) Astraea. Lith. von Zöllner. Fol.

W. Engelmann.

Albrion. Domingo de Albrion (nicht Albrino), verfertigte kurz nach 1586 mit Nicolas Laraut zwei Statuen des Aaron und Melchisedek an den Seiten des Tabernakels der Kapelle del Sagramento im Dom von Tarragona, die gelobt werden.

s. Cean Bermudez, Dicc. — Quandt, Reise durch Spanien. p. 28.

Fr. W. Unger.

Albrizzi. Orazio Albrizzi, Bildhauer in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. S. unter Innocenzo Albertini.

Albrizzi. Enrico Albrizzi oder Alberici, Maler, geb. 1714 zu Vilminore in der Valle di Scalve in der Nähe von Bergamo, † zu Bergamo 1775. Er lernte bei Ferd. Cairo zu Brescia und malte zuerst Heiligenbilder für Kirchen, namentlich in S. Maria dei Miracoli (mehrere Oelbilder), in der Chiesa della Carità zu Brescia, für Dorfkirchen in Valcamonica u. in der Valle di Scalve; ausserdem Zimmerdecken in Häusern zu Brescia, sowie in der Bibliothek daselbst. Als er aber 1763 mit seiner Familie nach Bergamo gezogen war, widmete er sich mit mehr Erfolg einer ganz anderen Gattung von Malerei: den Bambocciaden und grotesk-phantastischen Darstellungen, die damals durch Cerquozzi beliebt geworden waren, in der Art des Everardi und des Bocchi. Er fand namentlich Gefallen an der Schilderung von Pygmäen-Scenen. In dieser Weise dekorirte er auch Zimmerräume in Fresko. Von diesen Malereien ist nichts erhalten, sondern nur einige Oelbilder (in Brescia), die indess nur die Mittelmässigkeit des Meisters bezeugen. Tassi hat ausführlich sein Leben erzählt.

s. Tassi, Vite de' Pittori etc. Bergamaschi. II. 110—112. — Chizzola, Le Pitture e Sculture di Brescia. pp. 62. 63. — Pas. Locatelli, Illustri Bergamaschi. Bergamo 1869. II. 430.

*

Albuerne. Manuel Albuerne, spanischer Kupferstecher um 1790 von mässiger Geschicklichkeit, gebildet in der Akademie von S. Fernando zu Madrid. Ottley (Notices) hält ihn für einen Schüler von Manuel Salvador Carmona, nachdem dieser von Paris zurückgekehrt war.

1) Bildniss von Murillo, dem spanischen Maler. Retrato de Don Bartolome Murillo —. Dibujado y Gravado por Manuel Albuerne 1790. Nach dem Bilde in der Sammlung B. Iriarte. gr. 4.
2) Bildniss des Königs Ferdinand VII.
3) Bildniss des Infanten D. Carlos Maria Isidro de Borbon.
4) Madonna, Nuestra Señora del Consuelo, nach Murillo.
5) Folge von Illustrationen nach Rossi zu: El Casamiendo Engens, Las Lagrimas de Angelica. Novela de Cervantes etc. gr. 8.
6) Illustrationen zur Ausgabe des Don Quijote von 1797.

Von ihm ausserdem viele unbedeutende Bll., darunter Heilige, in kleinem Format.

Notizen von Lefort.

W. Schmidt.

Auch nach dem Gemälde eines Albuerne findet sich ein Stich:

Bildniss des Generals Proust, † 1862. Albuerne p. Tardieu sc. 8.

Ob dies der obige Albuerne, der dann auch gemalt haben müsste, können wir nicht sagen.

W. Schmidt.

Alcalde. Meister Cristóval del Alcalde baute 1456 den Kuppelsaal (Sala de la Medianaranja) im Alcázar von Segovia.

s. Inschrift bei Llaguno y Amirola. Notic. I. 302.

Fr. W. Unger.

Alcántara. Diego de Alcántara bildete sich bei Herrera als Baumeister und Bildhauer, und betrieb in Toledo die Bildhauerei mit gutem Erfolge. Während er hier 1573 die Steinhauerarbeiten für den Alcázar leitete, berief ihn Herrera nach Madrid, um ihm bei der Ausführung der Zeichnungen zu der Kirche des Escorial und zu anderen Bauten behülflich zu sein. Im folgenden Jahre kehrte er zu den Arbeiten am Alcázar zurück. Dann ging er nach Aranjuez, um die dortigen Arbeiten zu besichtigen, deren Leitung 1575 dem Gerónimo Gili genommen wurde. Herrera berief Alcantara noch einmal, um ihm bei der Auswahl der Pfeiler für die Kirche des Escorial beizustehen, und in Folge davon erhielt dieser 1577 die förmliche Bestallung eines Aparejador oder Aufsehers des Alcázar. In den folgenden Jahren erhielt er wiederholt Gnadenbezeugungen vom Könige. Er wurde 1582 auch zum Baumeister der Kathedrale in Toledo ernannt, und erhielt 1583 die Oberaufsicht über den Bau des Klosters und der Kirche von Uclés. Herrera empfahl ihn in seinem Testamente von 1584 dem Könige als vorzüglich brauchbaren Architekten. Er starb aber schon am 11. April 1587 und hinterliess seine Wittwe Joana de Encinas mit drei Söhnen in dürftigen Umständen. Philipp II. bewilligte ihr jährlich 40 Fanegen Korn.

s. Cean Bermudez, Dicc. — Llaguno y Amirola, Notic. II. 49. 133. 350. III. 47. 235. — Caveda, Baukunst in Spanien. p. 261.

Fr. W. Unger.

Alcantara. F. Alcantara, wol Spanier, zeichnete nebst Paretius die Kupfer zu der von J. A. Pellicer in 8 Bändchen besorgten Ausg. des Don Quixote, Madrid 1798 und 1799, 12., die von Moreno Texada u. B. Ametller gut gestochen sind. Zuweilen findet sich die Abkürzung Alc.; auch ist der Name einmal verstochen in Alant^{a}.

s. Füssli, Neue Zusätze.

W. Schmidt.

Alcayde. José Alcayde, Kupferstecher, spanischer Abkunft, arbeitete zu Rom um 1834.

1—2) 2 Bll. für: Le quattro principali Basiliche di Roma descritte — per cura — di Agostino Valentini. Roma 1832—34. 2 voll. T. II. No. 55. 65.
3) Bildniss des Papstes Pius VIII. Brustbild. J. Borghini p. Jose Alcayde sc. Oval. kl. Fol.

s. Le Blanc, Manuel.

W. Schmidt.

Alcherio. Giovanni Alcherio oder Johannes de Alcheriis, Baumeister, empfahl 1399 dem Domkapitel in Mailand den Maler Jacopo Cova aus Brügge, den Normannen Giov. Campamosia und dessen Gefährten Joh.

Mignothus, die er in Paris fand, zu Ingenieuren beim Dombau. Bei den Verhandlungen über die Wölbung des Doms nach dem Plane des letzteren im J. 1401 nahm er für diesen Partei (s. den Art. Mignothus).

s. Giulini, Mem. sp. a. stor. di Mil. N. Ed. V. 709. 711. — Nava, Duomo di Milano. pp. 79. 101. 102.

Auch ein Albertus Alcherius war 1400 Baumeister bei dem Dome zu Mailand.

Fr. W. Unger.

Alciati. Andrea Alciati, bekannter Gelehrter, geb. 1492 zu Mailand, † 1550 zu Pavia. Sein grosses, mit Kupfern und Holzschnitten versehenes emblematisches Werk wurde öfter aufgelegt. Ganz unverdienter Weise ist er zum Ruf eines Künstlers gekommen. Man findet ein von Joh. Sadeler gestochenes Bl., eines seiner Sinnbilder vorstellend, das Nagler (Monogr. I. No. 53) beschreibt. Im Hintergrunde bemerkt man eine Stadt und links vorn eine Gruppe von Männern, welche der Statue der Isis ihre Verehrung bezeugen. Diese Göttin ist in einem Altärchen auf dem Rücken des Esels dargestellt, und der Langohr blöckt die Zunge gegen die verehrenden Bauern. Der Treiber züchtigt ihn, weil er die Verehrung auf sich, statt auf seine Bürde, bezogen hat. Links unten im Bilde: A. Alciati Auctor. kl. qu. Fol. Dadurch soll aber Alciati doch wol nur als geistiger Urheber bezeichnet werden. Gänzlich grundlos ist Nagler's Vermuthung (a. a. O.), dass die mit dem Buchstaben A versehenen Holzschnitte in: *Omnia Andreae Alciati V. C. Emblemata —. Edit. III. locupleta Antverpiae, Christ. Plantin.* 1581. 8., von Alciati herrühren möchten. Zu jener Zeit war A. schon dreissig Jahre todt.

W. Schmidt.

Alconiere. Theodor Alconiere, Maler, geb. 1798, † zu Wien 10. Juni 1865. Er war der Sohn jüdischer Eltern und hiess ursprünglich Cohn; später liess er sich taufen und nahm den Namen Alconiere an. Nachdem er an der Wiener Akademie seine Studien vollendet und sich vorzugsweise dem Porträtfache gewidmet, ging er nach Ungarn, kehrte jedoch nach mehreren Jahren nach Wien zurück, wo er sich verehelichte. Alconiere wurde hierauf Hofmaler des Herzogs von Parma, welche Stellung er jedoch schon vor dem J. 1846 wieder aufgegeben zu haben scheint, weil er in diesem Jahre wieder in Wien anwesend war. Er starb in tiefster Armuth und gänzlich verschollen im Spital der barmherzigen Brüder. Alconiere war übrigens nicht nur als Porträtmaler, sondern auch als Zeichner humoristischer Darstellungen bekannt.

Die Wiener Kunstausstellungen der J. 1832, 1834, 1835, 1836, 1837, 1840 und 1845 enthielten von A. zahlreiche Porträts, darunter das Porträt des Grafen Ladislaus Karolyi zu Pferde. Im J. 1832 war von ihm Eine orientalische Scene (das Innere eines Harems) und 1845 Reiseabenteuer — zwei Genrebilder — ausgestellt. Von seinen humoristischen Kompositionen sind zu erwähnen Ein Harfenspieler; Die Cholera; Der jüdische Jahrmarktwagen und Das getaufte Negerkind.

s. Wurzbach, Oest. Biographisches Lexikon. XIV. 376. — Kunstausstellungskataloge der J. 1830—1848. — Pietznigg, Mittheilungen aus Wien. I. 79.

K. Weiss.

Alcuin. Alcuin, der berühmte angelsächsische Gelehrte, den Karl der Grosse 782 in Parma kennen lernte und dann an seinen Hof zog, um angelsächsische Bildung im fränkischen Reiche zu verbreiten, war auch in Künsten erfahren. Er war 735 in York geb. und dort von Ekbert und dessen Verwandten Aelbert unterrichtet. Auf das Geheiss seines Lehrers, der 766 den erzbischöflichen Stuhl bestieg, baute er mit seinem Mitschüler Eanbald die dortige Kathedrale von St. Peter, die seiner Beschreibung nach ganz in den Formen der ältesten römischen Basiliken mit Bogenarkaden, hohem Mittelschiff, prächtiger Balkendecke, und umgeben von Säulenhallen, ausgeführt wurde. Karl der Grosse scheint ihn zu seinen Bauten nicht benutzt zu haben, da er sich in Frankreich ganz dem Schulwesen widmete, dem er schon in York ebenfalls vorgestanden hatte. Man schreibt ihm aber die schönen Initialen einiger Handschriften zu, namentlich die einer Bibel der Bibliothek des Klosters von S. Maria in Vallicella zu Rom u. einer anderen, welche Lothar I. der Abtei Prüm schenkte, von wo sie 1576 nach Münster in Granfelden oder Moutier-Grandval (Grandis-Vallis) gekommen, in neuerer Zeit aber nach England verkauft ist. Indessen nennt sich Alcuin nur in der Bibel der Vaticelliana und bloss als Schreiber derselben, so dass es nicht einmal gewiss ist, ob von ihm auch die Verzierung der Initialen herrühre, da diese in den meisten Handschriften von einem besonderen Zeichner übernommen wurde. † 19. Mai 804.

s. Alcuini Opera. II. 256. — Du Sommérard, Arts au moyen âge. II. 415.

Fr. W. Unger.

Aldano. Amadis de Aldano od. Aldana, Zeichner (auch Maler?) und Radirer von Landschaften, wie es scheint, in Italien im 18. Jahrh. thätig. Er war wol bloss Dilettant.

1) Landschaft. Col dimandar si va in capo al Mondo. qu. Fol.
2) Landschaft. Chi dorme non piglia pesce. qu. Fol. Diese beiden Bll. sollen Amadis de Aldano Maldo inv. et sc. pro primo bezeichnet sein.
3) Wir finden noch angegeben Landschaft mit einem Reiter als Staffage, angeblich in Zuccarelli's Manier, Aldana fec. gr. Fol.

W. Engelmann.

Alde. Peter Alde, Maler von Ahrweiler, arbeitete in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. zu Köln. Merlo theilt nach Urkunden Einiges von den Familienverhältnissen des Künstlers mit; sonst keine Nachrichten.

s. Merlo, die Meister der altkölnischen Schule.

*

Alde, s. Aldewereld.

Aldebert. Emile Aldebert, Bildhauer, gebildet in der Kunstschule zu Marseille, hat daselbst seit 1856 Bildwerke ausgestellt, darunter eine Madonna in Basrelief (1859), eine Büste des Amor (1860), einen Mandolinenspieler u. s. w. Ihm wurde die Ausführung der Skulpturen an der nördlichen Fassade des neuen Gerichtsgebäudes von Marseille anvertraut, zu dessen Ausschmückung viele andere Bildhauer aus der Provence und von Avignon mitgewirkt haben.

s. Parrocel, Annales de la peinture. Marseille 1862. p. 488.

Alex. Pinchart.

Aldefeld. Ferdinand Aldefeld, Landschaftsmaler in den zwanziger Jahren dieses Jahrh. zu Berlin, später in Dresden. Mit seinen Landschaften nach eigener Auffassung, deren sich 1826 und 1828 auf den Berliner Ausstellungen befanden, scheint er wenig Erfolg gehabt zu haben, da er schon im letzteren Jahre zugleich Kopien nach früheren u. gleichzeitigen Meistern einschickte.

††

Aldeg. Aldeg.. Diese Buchstaben lasen wir, zusammen mit der Jahrzahl 1517, auf einem Gemälde, Maria's Geburt, gehörend zu einer Folge von zwölf kleinen Bildern, meist aus der Legende des hl. Rochus, in der Kirche Saint-Jacques zu Antwerpen. An Heinrich Aldegrever zu denken, verbietet das frühe Datum. Der Stil ist alterthümlich-streng, die reichen Renaissance-Ornamente fallen auf.

A. Woltmann.

Aldegrever. Heinrich Aldegrever, Maler und Kupferstecher, geb. um 1502, wie aus der Bezeichnung seiner zwei Bildnisse, die er selbst in Kupfer gestochen, hervorgeht (Bartsch 188 und 189, s. Bildnisse des Künstlers 1 und 2). Das Todesjahr ist unbekannt; für das in neueren Hand- und Nachschlagebüchern angegebene, 1562, gibt es keinen Anhalt. Die letzte Jahrzahl auf seinen Stichen ist 1555.

I. Sein Leben.

Seine Heimath ist Westfalen. Er wird urkundlich Bürger von Soest genannt und bezeichnet sich selbst inschriftlich als Suzatienus; dennoch ist wahrscheinlich, dass er ursprünglich aus Paderborn stammte. Eine Urkunde vom Michaelisabend (29. Septbr.) 1545 scheint dies anzudeuten; eine »Zuversicht« der Stadt Soest an die von Paderborn, welche ersucht, dem ehrsamen Meister Heinrich Aldegrever, eingesessenen Bürger zu Soest, das Erbe seiner zu Paderborn gestorbenen Eltern, »etliche Armuth an Geld, Kleidern, Kleinodien u. s. w.« zu verabfolgen. Der Vater wird »Herman Trippemecker anders Aldegrever« genannt, die Mutter Katharina. Trippemecker mochte er von seinem Handwerk heissen, als Verfertiger von Trippen oder hölzernen Unterschuhen. Auch in der Form »Alde Grave« tritt der Name auf: daher wol das Monogramm, dessen sich A. in verschiedenen Grössen und mit einigen Variationen bediente. Von seinem Vater berichtet die Paderborner Geschichte Folgendes: Als im Oktober 1532 sechzehn Bürger von Paderborn, welche zu den entschiedensten Vorkämpfern der evangelischen Partei gehörten, auf dem Marktplatz hingerichtet werden sollten, kam Hermann Trippenmacher, schon ein Greis und an den Füssen gelähmt, auf seinem Stabe herbei, drängte sich durch die Bewaffneten und rief, er sei ebenso schuldig wie jene, man möge ihn gleichfalls zu Tode bringen. Er wurde festgenommen und später mit hoher Geldstrafe belegt.

Auch Heinrich A. war ein entschiedener Anhänger der Reformation, weshalb er vielleicht Paderborn mit dem freier gesinnten Soest vertauschte. Der katholische Pasquillant G. Haverland aus Soest, welcher als »Daniel von Soest« die Evangelischen in plattdeutschen Reimereien schmäht, macht sich auch mit ihm zu schaffen. In der Schrift »Ein gemeyn Beicht oder Bekennung der Predicanten zu Söst« 1534, kommt »Hinrik de Meler« unter denen vor, welche die Cohors der Lutherischen zu den Ihrigen zählt, und im gleichzeitig erschienenen »Dialogon«, worin Haverland den Gegnern alle denkbaren Unzüchtigkeiten aufbürdet, gibt er »Hinrick Trippenmecker dem mester grot« Schuld, den Soester Richter Johann von Holk und seine Buhlerin »ausgezogen, nackend und bloss« neben einander gemalt zu haben. Auch A.'s Arbeiten sprechen für seinen Zusammenhang mit der Reformation. Zweimal (Verz. 180, 181) stach er einen Mönch und eine Nonne, die im unerlaubten Liebesgenuss von einem Bewaffneten überrascht werden. Unter seinen Stichen kommen die Bildnisse von Luther und Melanchthon (Verz. 188. 189) vor, wol nach Gemälden Cranach's, und in seiner Folge der Tugenden u. Laster (Verz. 117 — 130) setzt er der Superbia die päpstliche Tiara auf das Haupt.

II. A. als Künstler.

A.'s Werke zeigen, dass er sich nach Dürer gebildet. Wie von den meisten unter Dürer's Nachfolgern lässt sich auch von ihm nicht beweisen, dass er wirklich dessen Schüler gewesen; doch spricht dafür eine Notiz des K. van Mander, A. habe für eine Kirche zu Nürnberg zwei Flügel zu einem Bild von Dürer gemalt. Dass der grosse Meister sein Vorbild war, zeigen seine ersten Werke, welche mit dem J. 1527 beginnen. Bartsch erwähnt freilich eine mit 1522 bezeichnete Vignette (217); doch ist diese nur eine gegenseitige Kopie nach No. 240 (B. 239), auf welchem die Bezeichnung 1532 vom Kopisten missverstanden worden. Aus dem J. 1527

kennt man von ihm einen hl. Christophorus (Verz. 61), der nach Dürer (B. 52) gegenseitig kopirt ist (vgl. Passavant, Peintre-Graveur IV. 104) und sechs sich an Dürer mehr oder minder anlehnende Madonnen. Bartsch beschreibt nur fünf. Wir fügen eine sechste hinzu (Verz. 38), welche auch Passavant unbekannt geblieben, Maria sitzt auf Kissen, die auf einer Brüstung liegen, links stehen ein Krug und ein anderes Gefäss. Sie umfängt mit beiden Armen das Kind, das zusammengekauert auf ihrem Schoosse sitzt, und, das Händchen auf der Brust, zu ihr emporschaut; Aussicht auf Landschaft und Wasser. Die Jungfrau mit unbedecktem Haupt und umstrahlt von einer Glorie erinnert an Dürer's Bl. (B. 37). Links eine Tafel mit Monogramm und 1527.

Auch in späterer Zeit, z. B. bei der Himmelskönigin von 1553 (Verz. 43), schliesst sich A. noch an Dürer an. Nächst diesem wirkt auch Barthel Beham, der ausgezeichnetste der Stecher aus Dürer'scher Schule, auf ihn ein. Dessen Judith (B. 4) ahmt A. 1528 nach. Auch einige Kampfscenen nackter Männer (Verz. 93, 100) aus den Jahren 1532 und 1538 erinnern an ähnliche Beham's. Endlich steht er auch mit Georg Pencz in Verbindung, nach dessen Zeichnungen er 1539 Lukretia und Tarquinius (Verz. 95), sowie die Folge der vier Evangelisten (Verz. 57—60), mit den Monogrammen beider Meister bezeichnet, sticht. Demselben entnimmt er 1553 die Hauptzüge der Komposition für die Hinrichtung des Manlius (Verz. 99), sowie die vorkommende Guillotine. Beham und Pencz vermitteln ihm den Einfluss der italienischen Renaissance, deren Spuren bei ihm im reichsten Maße zu finden sind. Und namentlich Beham sah er die Stichelführung ab; Bll. ganz kleinen Umfanges wusste er in zartester Vollendung zu schaffen, während er es andererseits an markigem Vortrage nicht fehlen lässt. Unter denjenigen Nachfolgern Dürer's, welche man, nach dem kleinen Umfang ihrer Stiche, die Kleinmeister nennt, ist er einer der ersten.

Von ihm gilt, wie von den meisten deutschen Malern dieser Epoche, dass der Schwerpunkt seines Wirkens in der vervielfältigenden Kunst liegt. Holzschnitt und Stich waren die volksthümlichen Darstellungsweisen in der damaligen, lediglich auf bürgerlicher Grundlage ruhenden Kunst. Deren Produkte drangen in alle Häuser und boten dem deutschen Künstler Gelegenheit, seine Haupteigenschaft, den Reichthum der Erfindung, am freiesten zu entfalten. Da mit dem Eindringen der Reformation das Bestellen von Kirchenbildern abnahm, so bot sich höchstens zu kleinen Kabinetstücken oder Porträts Gelegenheit. Auch unter den Stichen traten die Andachtsbilder zurück. Passionsdarstellungen, Heilige u. s. w. kommen so gut wie gar nicht bei A. vor; aus dem alten wie dem neuen Testament schöpft er meist nur erzählende Darstellungen, besonders in zusammenhängenden Folgen. Dem Jahre 1532 gehört die Geschichte Joseph's (Verz. 18—20) an, im Dramatischen noch ziemlich ungeschickt, so namentlich die durch ihre Steifheit fast komische Scene, da Joseph der Verführerin entläuft. Von 1540 stammt die Geschichte von Adam und Eva (Verz. 1—6), diese, wie in noch höherem Grade die 8 Todesbilder aus dem nächsten J. (Verz. 138—145) von Holbein beeinflusst, dessen simulachres de la mort kurz vorher, 1538, in erster Ausgabe erschienen waren. Sogar die lateinischen Bibelstellen in dieser hat A. als Unterschriften für seine Bll. benutzt. Ebenfalls 1540 ist die Geschichte von Amnon und Thamar (Verz. 23—29) entstanden. Wenn oft auch gerade da, wo einfache Empfindungen zum Ausdruck zu bringen waren, manierirt (wie Verz. 26), sind sie doch den Josephsbildern weit überlegen. Wie Dinge aus des Künstlers eigener Zeit werden die biblischen Ereignisse dargestellt, und die handelnden Personen sind im Kostüm, wie im Auftreten und Benehmen unmittelbar aus dem umgebenden Leben selbst, aus dem kräftigen Bürgerthum der westfälischen Städte genommen.

Ein ächtes Zeitbild ist das erste Bl. aus der Geschichte des Reichen und des Lazarus (Verz. 49—53. 1554); vorzüglich ist auch die Sterbescene. Die schönste aller Folgen ist die des barmherzigen Samariters (Verz. 45—48. 1554). Sie beweist, dass A. noch in späterer Zeit immer fortschritt, das Leben immer gesunder auffasste und das Bizarre, Phantastische überwand. Hier ist aus der biblischen Geschichte der rein menschliche Kern herausgeschält und die Darstellung zeigt einen gemüthlichen sittenbildlichen Charakter. Sehr hübsch ist auf No. 46 die Sorgsamkeit des Samariters, dann die Figuren in der Ferne; der Priester, der lesend weitertrabt, und der Levit, der vor einem (es scheint Muttergottes-) Bilde betet. Köstlich ist auf No. 48 der feiste Gastwirth mit dem Augenglas und der Geschäftsmiene, dem der Samariter das Geld in die Hand zählt, während man hinten im Erdgeschoss des Hauses den Kranken in guter Pflege erblickt. Solche Auffassung biblischer Motive ist charakteristisch für die Kunst der Reformationszeit. Von 1555 endlich stammt die reiche Komposition vom Urtheil Salomo's (Verz. 30), die Geschichte des Loth (Verz. 13—16) und der Susanne (32—35), sämmtlich durch die sehr schöne, in Dürer's Geist ausgebildete Szenerie interessant.

Unter den Darstellungen profanen Charakters gebührt den drei Folgen der Hochzeitstänzer — zwei in kleinerem Format von 1538 (Verz. 146—153) und 1551 (Verz. 154—161), letztere in der Bewegung freier, eine dritte von 1538, grösseren Umfanges — in kulturgeschichtlicher, wie künstlerischer Hinsicht der Preis. Auf dem Cyklus der grösseren Bilder (Verz. 162—173) schreitet der Herold voran, zwei Fackelträger folgen,

dann kommen die stattlichen Paare, ruhig neben einander schreitend, sich unterhaltend, ja sich umschlingend und küssend. Ihr Gang folgt dem Takt der Musik, welche die hinterdreinkommenden Trompeter machen. Solche Züge mochten damals auf den Gassen der westfälischen Städte zu sehen sein. Von der Sitte und der Kleiderpracht jener Tage erhalten wir hier ein merkwürdiges Bild; die Männer in geschlitzten Kleidern, mit kurzem Mantel, Pluderhosen und kleinem Barett, an der Seite stets einen grossen, zierlich gearbeiteten Dolch, sowie den langen Stossdegen tragend; die Frauen in schweren Stoffen, mit langem Schleppkleid, Schlüsselbund u. Bügeltasche, überladen mit Perlen u. Schmuck. — Gerade vor diesen Bll. kann man sich vom Stil A.'s das deutlichste Bild machen. Wie sehr auch Dürer's Richtung, wie entschieden die Renaissance auf ihn wirkt, einer gewissen provinziellen Eckigkeit und Strenge wird er nur selten ledig. Die alterthümliche Steifheit, wie in den Josephbildern, überwindet er allmälig, wird in Komposition und Handlung ungezwungener u. lebendiger, aber in den einzelnen Figuren bleibt er häufig in den früheren Fehlern befangen. Die Gesichter haben manchmal etwas Verzwicktes, die Formen sind nicht selten schwülstig, die Bewegungen, namentlich die der Hände, plump und manierirt. Besonders hat A. für richtige Verhältnisse des Körpers kein Gefühl, bildet die Beine zu hoch, die Köpfe zu klein. Und schon van Mander sagt, es wäre namentlich zu wünschen, dass er minder verworren in der Gewandung (»mit zu viel Runzel- und Faltenwerk«) gewesen.

Diese Mängel im Figürlichen, dieser geringe Sinn für richtige Verhältnisse in den Gestalten machen A. für ideale Darstellungen, für mythologische und allegorische Motive, sowie für historische Stoffe aus dem Alterthume besonders ungeeignet. Unter den zahlreichen Bll. dieser Gattung ist vieles höchst geschmacklos, plump und widerwärtig; doch macht er auch im Nackten allmälig Fortschritte, was die erwähnten von B. Beham beeinflussten Kampfscenen, wie Hektor im Gefecht (Verz. 93), Schlacht zwischen Hannibal und Scipio (Verz. 100) mit ihrer kecken Bewegtheit darthun. Die auf grossartige, formale Motive hinarbeitende Richtung Michelangelo's lässt ihn nicht unberührt (vgl. Dolchscheide mit David, Verz. 234, schon von 1529). An eine von Marcanton gestochene Komposition Raffael's lehnt sich das Bl. mit dem Kindertanz an (Verz. 253. 1535), wie überhaupt A. in der Darstellung nackter Kinder (z. B. Verz. 263. 1537), sowie in den kleineren Gestalten, welche in feinen ornamentalen Erfindungen verwendet sind, eine überraschende Anmuth zeigt.

III. Seine ornamentalen Arbeiten.

In solchen Ornamentstichen, Mustern für Kunsttechniker, besonders Goldschmiede, ist er unter Dürer's Nachfolgern der produktivste. Es gibt gegen 100 Stiche dieser Art (191—288). Einen Hang zum Phantastischen hat er sich aus der Gothik bewahrt, deren ornamentale Bildungen hie und da noch unter den Renaissanceelementen auftauchen, und diese letzteren erinnern oft mehr an die Frührenaissance, als an das Cinquecento. Aehnlich wie die ornamentalen Erfindungen der Italiener, sind auch diejenigen A.'s und der übrigen Kleinmeister aus höchst mannigfaltigen Elementen kombinirt, aus Laubgewinden u. Blattwerk, Masken, Thierschädeln, fabelhaften Ungeheuern, Sirenen, Satyrn, in Gewinde ausgehenden Gestalten, Instrumenten, Waffen, Geräthen, was oft in formaler Hinsicht höchst willkürlich und ohne Rücksicht auf einen inneren Zusammenhang vereinigt ist. Nirgends zeigt sich A.'s Grabstichel vollendeter, u. gerade hier steht er auch schon in früherer Zeit auf voller Höhe (z. B. Verz. 230. 1529), während die Kompositionen der letzten Jahre in die barockesten Ausschreitungen verfallen. Einige Muster zu Schmucksachen, Agraffen (Verz. 259, 264), Löffeln (Verz. 269) u. besonders zahlreiche Vorbilder zu Dolchscheiden, meist mit eingravirten Laubverzierungen und figürlichen Reliefdarstellungen, sei es aus Bibel und Alterthum, sei es in charakteristischen Gestalten aus der Zeit, verdienen namentlich Interesse. So hatte er Einfluss auf die Kunstindustrie seiner heimischen Gegenden, namentlich auf die Holzschnitzerei. Auch übte A. selbst, wie wir aus urkundlichen Quellen wissen, die Technik des Goldschmiedes aus, die ja mit der Kupferstichkunst eng zusammenhängt. Den 28. Juni 1552 schreibt »Hynrich Aldegraue tho Sost« an den fürstlich Klevischen Supplicatien-Meister Johann Smellinck, und sendet ihm zwei Siegel für den gnädigen Herren, die an Silberwerth und für das Schneiden auf 35 Thaler zu stehen kommen; auch spricht er von einem in Arbeit begriffenen Ring, dessen Stein in Schnitt u. Farbe dem Fürsten sicher gefallen werde. Es existirt auch das Schreiben (vom 2. Juli), in welchem Herzog Wilhelm zu Kleve den Rentmeister zu Hörde anweist, Meister H. Aldegrever obige 35 Thaler zu zahlen.

IV. Gestochene Bildnisse. — Gemälde.

Mit dem genannten Fürsten stand A. überhaupt in Verbindung. Er gab sein Bildniss in einem grossen Kupferstich heraus (Verz. 182), dem schönsten seiner Porträts, dem indessen die seltenen Kupferstiche des Wiedertäufer-Königs Johann von Leyden und des Knipperdollinck (Verz. 186, 187; 1536) kaum nachstehen. Auch das Porträt des Albert van der Helle (187; 1538) ist bemerkenswerth. Auf den schon erwähnten eigenen Bildnissen A.'s erscheint der Meister als 28jähriger bartlos, fast im Profil, als 35jähriger mit kurzem Vollbart, kleiner Mütze, zu drei Vierteln.

Auch unter seinen Gemälden gebührt den Bildnissen der Preis. Das schönste, in der Ga-

lerie Liechtenstein zu Wien, mit Monogramm und 1544, stellt einen jungen Mann in ritterlicher Tracht, sitzend, von vorn, dar, im Hintergrund eine wasserreiche Landschaft. Schön ist das Porträt des Engelbert Therlaen, Bürgermeisters von Lennep von 1551, mit Monogramm, im Museum zu Berlin. Im Museum zu Braunschweig befindet sich das Bildniss der Magdalena Wittig, 1541. Senator Culemann zu Hannover besitzt das Porträt eines jungen Mannes, nicht bezeichnet, aber dem Wiener Bild nahe verwandt. Im Besitz des schlesischen Kunstvereines zu Breslau befindet sich das Bildniss des Grafen Philipp von Waldeck (mit Monogramm und 1535 bezeichnet). Für ein Werk A.'s ist wol endlich noch das im Baseler Museum befindliche Bildniss des 1555 gestorbenen Wiedertäufers David Joris zu halten, das freilich nicht bezeichnet ist. Es ist namentlich in der Farbe eine seiner schönsten Arbeiten.

Seine sonstigen Gemälde stehen meist nicht auf gleicher Höhe; hier zeigen seine formalen Mängel sich deutlicher als in den Stichen; der Vortrag ist hart und trocken. Die Farbe, in den Porträten kräftig und klar, ist bei grösseren Kompositionen ohne einheitliche Wirkung. Um die wenigen ächten Bilder A.'s festzustellen, bieten die Kupferstiche den einzigen Anhalt. Dass die Gemälde in Wien und München nur willkürlich auf seinen Namen getauft sind, hat Waagen dargethan. Aechte Gemälde von ihm sind: Christus auf seinem Grabe sitzend, in der ständischen Galerie zu Prag, 1529 bez. — Jüngstes Gericht, worin die Figuren in der Glorie trocken, die Stifterbildnisse jedoch vortrefflich, Berliner Museum, nicht bez.; aus früherer Zeit (von Sotzmann lieber dem Anton Woensam von Worms zugeschrieben). Ein anderes jüngstes Gericht in der Darmstädter Galerie (dort »unbekannt«), auf welchem Christus einen grossen Schnurrbart trägt, und sich unten der Stifter und mehrere Heilige befinden, hält der Verfasser gleichfalls für A. Zwei Altarwerke in Soester Kirchen, die Verwandtschaft mit der Dürer'schen Schule zeigen, möchte Lübke vermuthungsweise auf A. zurückführen (vgl. dessen Mittelalterliche Kunst in Westfalen). Dagegen sind Bilder, die ganz mit Stichen A.'s übereinstimmen, gewöhnlich für Kopien nach diesen zu halten. Ein Bild dieser Art ist wegen der Meisterschaft der Behandlung sicher Original: Die Steinigung der Greise, welche Susanna angeklagt, in der Galerie Suermond zu Aachen, kleines Rundbild (entsprechend dem Stich Verz. 35). Von einem zweiten Bildchen, Herkules und Antäus, in St. Petersburg bei Staatsrath Kosloff (Verz. 84 entsprechend), gilt nach Waagen dasselbe.

Von A.'s Stichen, die Bartsch gibt, No. 1—289, ist 217 (s. oben) zu verwerfen, desgleichen 278 (mit 271 identisch). Unter den Stichen sind zwei geätzte Bll., Orpheus und Eurydice (88) und Kopf eines bekränzten Greises (190), beide von 1528. Passavant vermehrt das Werk A.'s um No. 290—296; wir selbst fügen drei Bll. hinzu. Nagler (Mon. I. S. 289) gibt 31 Nummern Supplemente zu Bartsch, von denen 9, 14, 23, 26 mit Passavant 290, 292, 295, 296 identisch. Unter den von Bartsch verworfenen Stichen sind das Liebespaar im Freien (8) und die von Virgil Solis gestochene Badstube, das sogen. Bad der Wiedertäufer, sicher nach seinen Zeichnungen. Man kennt (vgl. Passavant IV. p. 106) drei Holzschnitte, die ihm angehören: 1) Die hl. Barbara vor ihrem Vater (von Bartsch p. 455 genannt); 2) Pyramos und Thisbe (Wien, Bibliothek), beide faksimilirt in R. Weigel's Prachtwerk »Holzschnitte berühmter Meister«; 3) Bildniss des Herzogs Wilhelm von Kleve mit der Unterschrift: Henricus Aldegrever Suzatien. faciebat Anno. M. D. XLI. Es bleibe dahingestellt, ob diese Worte auf Eigenhändigkeit des Schnittes selbst deuten. Im Allgemeinen kann es ja als sicher gelten, dass die Maler ihre Holzschnitt-Erfindungen nicht selbst zu schneiden pflegten, wol aber sich auch auf diese Technik verstanden und sie ausüben konnten, wenn es darauf ankam. Nagler fügt ein viertes Bl., ohne Monogramm, Bildniss des Johann von Leiden, doch nicht Kopie des Stiches, hinzu. Handzeichnungen A.'s sind selten. Ein kleines Steinrelief, ein Paar aus der grossen Folge der gestochenen Hochzeitstänzer im Louvre (Sammlung Sauvageot), publizirt im Werk von Labarte (s. auch Text, Arts industriels, I. 329), ist mit seinem Monogramm und 1538 versehen, unbedingt aber zu rein und von zu einfacher Breite in den Gewandmotiven, um eine eigenhändige Arbeit zu sein.

A. ist einer jener deutschen Künstler damaliger Zeit, denen die deutschen Zustände ein freieres Feld und somit auch die wahrhaft freie Entwicklung versagten, aber er zeigt sich auch in seinem beschränkten Gebiete eigenthümlich, spricht uns durch die Art an, mit welcher er dem gleichzeitigen Leben Ausdruck gibt und bleibt trotz aller Einseitigkeit »een goet dapper Meester«, wie ihn van Mander nennt.

s. K. van Mander, Het Leven der Schilders etc. (Sandrart schreibt van Mander nur ungenau nach und gibt A. den unrichtigen Vornamen Albrecht). — Dr. Gehrken in der Zeitschrift Westphalia. 1826. 1. Stück; in Wigand's westfäl. Archiv. II. p. 331 u. in der Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Alterthumskunde. IV. 145. — Fuhrmann, Westphalia. 1826. p. 193. — Herm. Hamelmann, Historia ecclesiastica in Urbe Paderborna (in seinen Opera genealogico-historica. p. 1329). — Waagen, Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen. I. 293; im Kunstblatt, herausgeg. von Fr. Eggers. 1854. p. 201.

Ueber einen angeblichen Albrecht Aldegrever, s. Albert von Soest.

A. Woltmann.

Bildnisse des Künstlers.

1) Von ihm selbst gestochen. Im 28. Jahre, ohne Bart. Halbfig. nach rechts. ALDEGREVERS HEC EST PRÆSENS PICTORIS IMAGO HENRICI. PROPRIÆ QVAM GENVERE MANVS: ANNO SVE ÆTATIS XXVIII. ANNO. DOMINI. M. D. XXX: Zeichen rechts in der Mitte. H. 143 millim. br. 101. B. 188.

Hiervon eine neuere Kopie. Fehlt Bartsch.

2) Von ihm selbst gest. Im 35. Jahr, mit Bart. Halbfig. nach links. ANNO. M. D. XXXVII. IMAGO. HINRICI. ALDEGREVERS. SVZATIEN. AB. IPSO. AVTORE. AD. VIVAM. EFFIGIE. DELINIATA. ANNO. ETATIS. SVE. XXXV. Zeichen links in der Mitte. H. 200 millim. br. 127. B. 189.

Gegenseitige Kopie für die Bildnisssammlung des H. Hondius. Links oben dessen Verlagszeichen Hh. Im Hintergrund rechts ein Bischof u. ein anderer Geistlicher, links ein Mann und eine Frau, gr. 4.

In Bullart's Academie des Sciences et des Arts. 1695. (1. Aufl. 1682.) Bd. II. p. 415, gest. von N. de L'armessin. Gegenseitige Kopie nach dem Bl. des Hondius.

In Sandrart's Teutscher Akademie II. Nr. 15 c. Wol nach dem Bl. des Hondius.

In J. de Jongh's Ausgabe des K. van Mander 1764, radirt von L'Admiral. T. I. Tafel O. No. 4. Wol nach dem Bl. des Hondius.

Lithogr. von M. Franck in dessen Porträtsammlung No. 35.

A. Von ihm selbst gestochen:

Altes Testament.

1—6) Geschichte des Adam's und der Eva. 6 Bll. 1540. H. 86—88 millim. br. 64—65. B. 1—6.

1) Gott erschafft die Eva während Adam's Schlaf. Zeichen u. 1540 links oben. B. 1.

2) Gott verbietet dem Adam und der Eva von dem Baum zu essen. Zeichen und 1540 rechts unten. B. 2.

3) Adam und Eva unter dem Baum der Erkenntniss essen von der verbotenen Frucht. Zeichen und 1540 rechts oben. B. 3.

4) Sie suchen nach ihrer Sünde sich vor Gott zu verbergen. Zeichen u. 1540 links oben. B. 4.

5) Sie werden durch den Engel aus dem Paradiese vertrieben. Zeichen und 1540 rechts oben. B. 5.

6) Adam arbeitet, Eva nährt den Kain. Zeichen und 1540 in der Mitte oben. B. 6.

Von dieser Folge gibt es gegenseitige Kopien von 1603 mit A.'s Zeichen. Fehlen Bartsch.

Gegs. Kopien m. Mon. u. Jahr. Fehlen Bartsch.

7) Adam, unter dem Baum stehend, hält den Apfel in der Rechten. Zeichen und 1529 links unten. H. 81 millim. br. 56. B. 9.

8) Eva, unter dem Baume stehend, erhält den Apfel von der Schlange. Gegenstück. B. 10.

9) Adam, unter dem Baume stehend, spricht mit Eva, die auf dem folgenden Bl. dargestellt ist. Zeichen und 1551 links oben. H. 55 millim. br. 39. B. 7.

10) Eva, unter dem Baume stehend, hält den Apfel in der Linken. Zeichen und 1551 rechts oben. Gegenstück. B. 8.

11) Adam hält den Apfel in der Rechten und zeigt mit der Linken nach dem Baume der Erkenntniss. Dabei ein Löwe. Zeichen rechts. H. 92 millim. br. 63. B. 11.

12) Eva, in der Linken den Apfel, zeigt nach dem Baume. Oben die Schlange, hinten ein Hirsch. Zeichen links. Gegenstück. B. 12.

Im zweiten Druck ist die Stirn kleiner und das Haar darüber gescheitelt.

Von beiden Bll. gibt es gegenseitige Kopien mit A.'s Monogr. von dem Monogrammisten HBIS.

13—16) Die Geschichte Loth's. 4 Bll. 1555. H. 112—115 millim. br. 79—82. B. 14—17.

13) Loth empfängt die drei Engel. Zeichen u. 1555 links unten. B. 14.

I. Vor Martin Petri ex. Später wurde die Adr. wieder ausradirt.

14) Loth vertheidigt die Engel gegen die Gewaltthätigkeiten der Bewohner Sodom's. Zeichen und 1555 rechts unten. B. 15.

15) Loth's Auszug aus Sodom. Zeichen und 1555 in der Mitte oben. B. 16.

Gegens. Kopie von dem Monogr. PM, den man Peter Maes den Aelt. nennt.

16) Loth wird von seinen beiden Töchtern berauscht. Zeichen und 1555 rechts unten. B. 17.

Die angebl. Kopien der Folge, die *C. G. Börner* vorkamen, wären späte Abdr. d. Orig. Von No. 16 angebl. Kopie in Rund mit d. Monogr.

17) Loth wird von seinen Töchtern berauscht. Zeichen und 1530 links oben. H. 94 millim. br. 71. B. 13.

Es gibt moderne Abdrücke.

18—20) Die Geschichte Joseph's. 3 Bll. 1532. B. 18—20.

18) Joseph erzählt seine Träume. Zeichen u. 1532 rechts unten. H. 121 millim. br. 77. B. 18.

19) Joseph flieht vor den Verführungen von Putiphar's Weib. Zeichen rechts unten, 1532 links. H. 118 millim. br. 75. B. 19.

20) Die Frau Putiphar's zur Linken klagt Joseph an. Zeichen und 1532 oben in der Mitte. H. 118 mill. br. 75. B. 20.

Hiervon eine gegens. Kopie im Geschmack der von Jan Müller nach der Passion des Lukas von Leiden gefertigten.

21) Delila schneidet dem Simson die Haare ab. Halbfig. Zeichen und 1528 rechts oben. Rund. Durchm. 52 millim. B. 35.

22) Derselbe Vorwurf. Delila zur Rechten. Zeichen und 1528 oben in der Mitte. Rund. Durchm. 52 millim. B. 36.

23) Bathseba im Bade von David beobachtet. Zeichen und 1532 links oben. H. 147 millim. br. 99. B. 37.

24—30) Geschichte Amnon's und der Thamar. 7 numerirte Bll. 1540. H. 119—120 millim. br. 77. B. 22—28.

I. Vor den Nummern.

24) Amnon gesteht dem Jonadab seine Leidenschaft und erhält Rath. II. REG. XIII. IONADAB. AIT. AD. AMNO. CVBA. SVPER. LECTV. TVV. & LAGVORE. SIMVLA. Zeichen u. 1540 rechts unten. B. 22.

25) Amnon thut Thamar Gewalt an. II. REG. XIII. AMNON. VI. OPPRESSIT. THAMAR. Zeichen u. 1540 rechts unten. B. 23.

Hiervon eine sehr seltene Kopie bez. ML 1545. Von Melchior Lorch? Fehlt Bartsch.

26) Amnon schickt sie mit Verspottung weg. II. REG. XIII. THAMAR. SCIDIT. TALAREM. TVNICAM. PRE TRISTITIA. Zeichen u. 1540 in der Mitte unten. B. 24.

27) Absalom tröstet Thamar. II. REG. XIII. ABSALOM. CONSOLATOR. THAMAR. Zeichen u. 1540 links oben. B. 25.

28) Absalom ladet David und seine Brüder zum Feste. II. REG. XIII. TONDVNTVR. OVES. ABSALÔ. &. FILII. REGIS. VOCÂTVR. Zeichen u. 1540 links unten. B. 26.

29) Absalom tödtet den Amnon. II. REG. XIII. ABSALOM. OCCIDIT. FRATREM. SVVM. AMNON. Zeichen u. 1540 links unten. B. 27.

30) David zerreisst sein Kleid bei dieser Nachricht. II. REG. XIII. REX. SCIDIT. VESTIMENTA. SVA. OB MORTEM FILII. Zeichen u. 1540 rechts unten. B. 28.

Von dem letzten Bl. gibt es eine gegenseitige Kopie mit A.'s Zeichen und 1540.

31) Das Urtheil Salomo's. SALOMON. CAVSAM. INTER. DVAS. MVLIERES. DIRIMIT. I. REGVM. 3. Zeichen und 1555 rechts unten. H. 109 millim. br. 79. B. 29.

I. Vor Martini Petri ex.

Verklein. Kopie. M. Greuter fe. 1587.

Gegenseitige Kopie von dem Monogr. BH oder BTH 1565. Martini Petri ex. Nagler, Mon. I. Nr. 1876, gibt das Zeichen nicht ganz richtig. Ein T kann man darin entdecken, ob freilich beabsichtigt, ist eine andere Frage.

Gegenseitige Kopie von dem Monogr. AM 1569. Die Schrift verkehrt.

32—35) Geschichte der Susanna. 4 Bll. 1555. H. 113—115 millim. br. 80—82. B. 30—33.

32) Susanna von den beiden Alten im Bade beobachtet. Zeichen u. 1555 in der Mitte unten. B. 30.

Bartsch, Anleit. zur Kupferstichkunde, p. 7, spricht von einer Kopie, in welcher die Stundenzahlen an der Sonnenuhr nicht angemerkt seien; sie weise links nur vier Kieselsteine, das Original sechzehn auf. Diese Kopie existirt wirklich. Börner, Manuskript, war der irrigen, in Nagler's Monogr. übergegangenen Ansicht, dass bei Bartsch a. a. O. nur von einem spätern Druck der Originalplatte die Rede sei. Nach ihm sind die Abdrücke des Originals:

I. Mit den Ziffern der Uhr.

II. Noch mit Petri's Adr.

III. Retouchirt. Die Stundenzahlen mit einer Strichlage von links nach rechts bedeckt, so dass ein dunkler Fleck sich zeigt, u. kaum die Hälfte der Ziffer 6 mehr durchscheint.

33) Susanna von den Alten des Ehebruches angeklagt. Zeichen u. 1555 links unten. B. 31.

I. Vor Petri's Adr.

34) Die Alten durch den jungen Daniel des falschen Zeugnisses überwiesen. Zeichen u. 1555 links unten B. 32.

35) Die Alten werden gesteinigt. Zeichen u. 1555 rechts oben. B. 33.

Hiervon eine gegenseitige Kopie von dem Monogr. AT 1570. Fehlt Bartsch.

Von der ganzen Folge gibt es Kopien mit Zeichen und Jahr. Fehlen Bartsch.

Neues Testament und Heilige.

36) Mariä Verkündigung. Zeichen u. 1553 rechts oben. H. 108 millim. br. 68. B. 38.

Sehr täuschende Kopie; die 5 von 53 mit dem A. verbunden, im Original Zwischenraum.

Gegens. Kopie ohne Zahl. Mon. l. u.

37) Anbetung des Kindes durch Maria, Joseph und die Hirten. Zeichen u. 1553 in der Mitte unten. H. 107 millim. br. 67. Pendant. B. 39.

Sehr täuschende Kopie von Demselben, wie beim vorigen Bl., einige Veränderungen im Monogr. und der Zahl.

Gegenseitige Kopie von dem Monogr. AVK (angebl. Mario Kartaro) 1560. Fehlt Bartsch.

38) Hl. Jungfrau mit dem Kind auf einem Kissen sitzend. Ihr Haupt ist unbedeckt und von einer Glorie umstrahlt. Aussicht auf Landschaft und Wasser. Zeichen u. 1527 links. H. 175 millim. br. 122. Fehlt Bartsch und Passavant. s. Text.

39) Hl. Jungfrau mit dem Kinde auf einem Kissen sitzend. Hinten eine Mauer mit Thor und Fenster. Zeichen u. 1527 rechts oben. H. 71 millim. br. 52. B. 53.

40) Hl. Jungfrau mit Schleier mit dem Kind auf einem Kissen sitzend. Aussicht auf eine Stadt und das Meer. Zeichen u. 1527 links oben. H. 72 millim. br. 52. B. 54.

41) Hl. Jungfrau mit Krone und Glorie mit dem Kind am Fusse eines Baumes sitzend. Zeichen u. 1527 rechts unten. H. 75 millim. br. 54. B. 55.

Hiervon eine gegenseitige Kopie. Fehlt Bartsch.

42) Hl. Jungfrau sitzend und dem Kind die Brust reichend. Zeichen u. 1527 links oben. H. 71 millim. br. 54. B. 56.

Später wurde 1527 getilgt, sagt Bartsch. Doch gilt dies (*Notis L. Gruner's*) von Nr. 40.

43) Hl. Jungfrau mit dem Kind auf der Mondsichel stehend. Zeichen u. 1527 rechts unten. H. 80 millim. br. 56. B. 51.

44) Hl. Jungfrau mit dem Kind auf der Mondsichel stehend. Zeichen u. 1553 rechts oben. H. 115 millim. br. 75. B. 50.

Ziemlich täuschende Kopie ohne den kleinern der beiden senkrechten Maste im Schifflein links.

Kopie im Holzschnitt in bedeutend vergrössertem Massstabe. Ohne Zeichen. Links oben Gottvater, rechts oben der hl. Geist hinzugefügt. Dies Bl. ist, wie es scheint, nicht nach dem Original, sondern nach der vorhergehenden Kopie, da auch bei ihr der eine Mast fehlt, ausgeführt.

45) Hl. Jungfrau mit dem Kind auf einer Rasenbank sitzend. Zeichen u. 1553 in der Mitte oben. H. 106 millim. br. 66. B. 52.

Kopie von der Gegenseite. Aue Maria virgo et mater. Jan Bussm: ex. Fehlt Bartsch.

46—49) Die Parabel vom barmherzigen Samariter. 4 numerirte Bll. 1554. Br. 108—110 millim. h. 78. B. 40—43.

46) Der Reisende von Räubern überfallen. HOMO DESCENDENS. IERVSOLIMA. INCIDIT. IN. LATRONES. LVC. 10. Zeichen u. 1554 in der Mitte unten. B. 40.

47) Der Samariter giesst Oel in seine Wunden. SACERDOS. ET. LEVITA. MISERO. RELICTO. TRANSEVNT. SAMARITANVS. AVTEM. VVLNERA. OBLIGAT. LVC. 10. Zeichen u. 1554 rechts oben. B. 41.

I. Vor der Nummer.

48) Der Samariter hebt den Verwundeten auf das Maulthier SAMARITANVS IMPOSITVM IVMENTO HIC IN DIVERSORIVM ABDVCIT, EIVSQ. CVRAM AGIT. LVC. 10. Zeichen u. 1554 unten in der Mitte. B. 42.

49) Er bezahlt den Wirth, damit er für den Verwundeten sorge. SAMARITANVS. PROFICISCEVS. STABVLARIO. DVOS. OBTVLIT. DENARIOS. VT. HOMINIS. CVRAM. HABERET. LV. 10. Zeichen u. 1554 links unten. B. 43.

Von der ganzen Folge gibt es sehr täuschende Kopien.

50—54) Die Parabel vom bösen Reichen und dem

armen Lazarus. 5 numerirte Bll. 1554. Br. 105—109 millim. h. 76. B. 44—48.

50) Der Reiche ergötzt sich an der Tafel. DIVES. EPVLO. QVOTIDIE. SPLĒDIDE. VICTITAT. ET. IN. OMNI. GENERE. DELICIARV̄. VERSATVR. LV 16. Zeichen u. 1554 oben. B. 44.

51) Lazarus an der Thüre sitzend bittet um die Brosamen vom Tische des Reichen. ERVMNOS9. HIC. LAZAR9. IACĒS. AD. IANVĀ. DIVITIS. MICAS. ĒTIA. CANIBVS. OBIECTAS. DE. MĒSA. EPVLONIS. PETIT. LVC. 16. Auf einem Täfelchen: ALDE GRAVE IN SVSATO FECIT. Zeichen u. 1554 links unten. B. 45.

Kopie von der Gegenseite 1563. Ohne Alde Grave etc. Die Schrift verkehrt.

52) Der Reiche stirbt und der Teufel bemächtigt sich seiner Schätze. DIVES. EPVLO. EXTREMVM. HIC. OBIT. DIEM. LVCE. 16. Zeichen u. 1554 rechts oben. B. 46.

53) Die Teufel ziehen ihn zur Hölle. DIVITEM. EPVLONEM. APVD. INFEROS. SEPVLTVM. HEC. TABELLA. REFERT. LVC. 16. Zeichen u. 1554 rechts oben. B. 47.

54) Er sieht den Lazarus im Schoos Abraham's und bittet bloss um einen Tropfen kalten Wassers. DIVES. EPVLO. FLAĀIS. IFERNALIBVS. ÆSTVĀS. LAZARV̄. HIC. VT. REFRIGERT. LINGVĀ. GVTTVLA. FRIGIDÆ. AQVÆ. PETIT. LV. 16. Zeichen u. 1554 links oben. B. 48.

Von dieser Folge gibt es sehr täuschende Kopien von dem gleichen Künstler, der die Folge mit dem barmherzigen Samariter kopirt hat.

55) Die Parabel vom verlorenen Sohn, der vom Vater Abschied nimmt. Der Sohn, einen Handschuh in der Linken, ist reisefertig. Ein Diener bringt eine grosse Geldbörse, ein anderer hält ein Pferd bereit. Von Bartsch (Nr. 21) irriger Weise bez. als »Joseph verkauft Getreide« und mit der Folge von 18—20, die indess die Jahreszahl 1532 trägt, verbunden. Andere Deutungen, wie «Joseph legt die Träume aus» oder «der Hausherr fordert Rechenschaft von den Knechten» lassen sich gleichfalls durch die Figuren nicht rechtfertigen. Rechts oben 1528, unten das Zeichen. H. 118 millim. br. 83. B. 21.

Hiervon eine Kopie von der Gegenseite nach Bartsch im Geschmack der von Jan Müller nach der Passion des Lukas van Leiden gefertigten.

56) Christus am Kreuz. Unten Johannes, Maria, Magdalena und zwei andere Frauen. Sic dicit dominus — Esaiæ XXXXIIII. — Omnis qui uiuit—æternum. Jo. XI. — οὐ γαρ ἔκρινα — εςαυρωμενον. Zeichen und 1553 links unten. H. 117 millim. br. 73. B. 49.

57—60) Die vier Evangelisten auf Wolken sitzend. Nach Zeichnungen von Georg Pencz. 4 Bll. 1539. H. 117—118 millim. br. 76. B. 57—60.

57) Matthäus mit einem Buch. Dabei ein Engel mit einer Bandrolle. Zeichen u. 1539 rechts oben. Das Zeichen des Pencz rechts unten. B. 57.

58) Markus schreibend. Dabei der Löwe mit einem Täfelchen, worauf das Zeichen des Pencz. Zeichen und 1539 rechts oben. B. 58.

59) Lukas mit Buch und Feder. Dabei der Ochse. Zeichen und 1539 rechts oben. Das Zeichen des Pencz links unten. B. 59.

60) Johannes seinen Blick nach der Madonna, die oben rechts in Wolken erscheint, richtend. Auf dem Buche steht das Zeichen des Pencz. Zeichen u. 1539 in der Mitte oben. B. 60.

Von dieser Folge gibt es Kopien ohne Zeichen. Fehlen Bartsch.

61) Hl. Christoph das Christuskind durch das Wasser tragend. Freie Wiederholung (Nachstich?) nach A. Dürer (B. 52). H. 75 millim. br. 54. Zeichen u. 1527 rechts unten. B. 61.

Darstellungen aus der antiken Mythologie.

62—68) Die Gottheiten, welche den sieben Planeten vorstehen. 7 Bll. 1533. H. 97 millim. br. 63—65. B. 74—80.

62) Apollo. HOBB9. CLAR9. IOFFENSO RADIOS DAT etc. Zeichen rechts unten. B. 74.

Kopie von M. Lorch.

63) LVNA. 1533. Zeichen links unten. B. 75.

64) MARS. Zeichen rechts oben. B. 76.

Gegenseitige Kopie von dem Monogr. AIG (daraus wenigstens scheint das Zeichen zusammengesetzt).

65) MERCVRIVS. Zeichen und 1533 rechts unten. B. 77.

66) IVPITER. 1533. Zeichen in der Mitte unten. B. 78.

67) VENVS. 1533. Zeichen rechts unten. B. 79.

68) SATVRNVS. 1533. B. 80.

69) Luna, Profil, nach rechts. LVNA u. d. Zeichen links oben. H. 83 millim. br. 51. B. 81.

Kopie mit Zeichen und Schrift.

70) Mars mit Bogen und Kriegsfackel. MARS. Zeichen und 1529 rechts unten. H. 80 millim. br. 56. B. 82.

Gegenseitige Kopie vom Meister ID. 1530. Spätere Abdr. mit der Adr. des A. Wierix.

71—83) Die Arbeiten des Herkules. 13 Bll. 1550. H. 91—93 millim. br. 67—69. B. 83—95.

Die Platten besass 1814 der Kunsthändler J. Riedl zu Wien und liess neue Abdr. nehmen.

71) Herkules in der Wiege erdrückt die zwei Schlangen. Amphitrioniades geminos interficit etc. Zeichen und 1550 rechts unten. B. 83.

72) Er zerreisst den nemeischen Löwen. Belua uasta Leo etc. Zeichen u. 1550 links oben. B. 84.

Es gibt auch Abdr. ohne das Zeichen, wahrscheinlich erste.

73) Er erschlägt den Kakus. Oppetit Herculeo Cacus etc. Zeichen u. 1550 links unten. B. 85.

74) Er tödtet die lernäische Schlange. Prælia lernæ tibi etc. Zeichen u. 1550 links oben. B. 86.

75) Er schleppt den Cerberus aus der Unterwelt. Sponte petit rapidos etc. Zeichen u. 1550 links oben. B. 87.

76) Er erdrückt den Antäus. Te premit Addephagus etc. Zeichen und 1550 links oben. B. 88.

77) Er kämpft gegen den Flussgott Achelous: Herculeo præmente jaces etc. Zeichen und 1550 rechts oben. B. 89.

78) Er tödtet den Drachen, der die hesperidischen Aepfel bewacht. Frugibus extincto vigili etc. Zeichen und 1550 links oben. B. 90.

79) Er trägt für den Atlas die Himmelskugel.

Μήλιος ætherij subijt etc. Zeichen und 1550 links unten. B. 91.

80) Er verhindert die Kentauren am Raube der Hippodamia. Muletat Centauros Ceramynthee etc. Zeichen u. 1550 rechts oben. B. 92.

81) Er durchbohrt mit einem Pfeile den Kentauren Nessus. Nessus adulterio conspurcans etc. Zeichen und 1550 rechts oben. B. 93.

82) Er versetzt die Säulen von Gades als Gränzsteine seiner Thaten. Viribus eunlsas manuū etc. Zeichen und 1550 links unten. B. 94.

83) Er fängt die Hindin mit den ehernen Füssen. Veste uenenata facturus etc. B. 95.

Von dieser Folge gibt es Kopien von dem Monogrammisten PMA, den man beweislos Peter Maes den Aelt. genannt hat; sie erschienen 1557 bei Joh. Bussemacher in Köln. Auch andere Kopien, mit A's Monogr., und theilweise von der Gegenseite, wie Herkules und Antäus, die bei Bartsch fehlen, kommen vor.

84) Herkules erdrückt den Antäus. Zeichen u. 1529 links unten. H. 116 millim. br. 78. B. 96.

85) Herkules zerreisst den nemeischen Löwen. Zeichen rechts oben. Rund. Durchm. 50 millim. B. 97.

86) Das Urtheil des Paris. Zeichen u. 1538 links oben. H. 97 millim. br. 64. B. 98.

Die Platte existirt noch; es gibt davon schlechte neue Abdr.

Gegenseitige Kopie von 1570 in V. Solis' Weise. *Notiz von J. E. Wessely.*

87) Venus nebst Amor befestigt die wankende Liebe des Paris. Dubium amorem paris deæ hoc fædere firmat etc. Zeichen und 1551 rechts oben. H. 71 millim. br. 52. B. 99.

88) Orpheus neben der sitzenden Eurydike Geige spielend. Radirung. Zeichen und 1528 rechts oben. H. 79 millim. br. 51. B. 100.

Gegenseitige mit dem Grabstichel ausgeführte Kopie, mit A's Mon. u. 1528 links oben.

89) Thisbe findet den Pyramus entseelt. Zeichen links auf dem Fussgestell eines Gefässes. Rund. Durchm. 54 millim. B. 101.

90) Thisbe gibt sich den Tod mit dem Dolche des Pyramus. Thisbe ob mortem pyrami sui proci, se ipsam gladio confodit. Zeichen u. 1553 rechts unten. H. 117 millim. br. 74. B. 102.

Kopie mit Mon. u. Zahl. Andre v. d. Mon. PMA.

91) Ein Satyr zu Pferde entführt eine schreiende Frau. Ihnen folgt ein schreiender und die Hände ringender Mann. Rechts oben das Zeichen und 1530. H. 150 millim. br. 103. B. 67.

Die Platte wurde aufgestochen.

Darstellungen aus der Profangeschichte.

92) Medea dem Jason als Pfand ihrer Treue die Hausgötter übergebend. Yason et Medea. Zeichen u. 1529 links unten. H. 117 millim. br. 74. B. 65.

93) Hektor zu Pferde an der Spitze der Trojaner gegen die Griechen kämpfend. Hector. Troianvs. Zeichen u. 1532 in der Mitte unten. Br. 129 millim. h. 54. B. 70.

94) Rhea Sylvia vorn stehend; links hinten trägt ein Mann Romulus und Remus fort. Esa 14: Qvod. dns. exercitvv. decrevit is dissipabit. Rhea. Romvlvs. Remvs; hierauf das Zeichen. H. 147 millim. br. 100. B. 66. Aufgest. Platte.

95) Tarquinius gebraucht gegen Lukretia Gewalt. lvcrecia. Rechts unten Zeichen u. 1539, darüber das Zeichen des G. Pencz, was beweist, dass A. dies Bl. nach des Letztern Zeichnung ausgeführt hat. H. 119 millim. br. 77. B. 63. Seltenes freies Bl.

I. Vor dem Zeichen des Pencz.

96) Tarquinius gebraucht gegen Lukretia Gewalt. Andere Darstellung. Lucretia. a. S. Tarq' cōstuprata amore pudicitiæ se ipsam confodit. Zeichen u. 1553 links unten. H. 111 millim. br. 69. B. 64. Seltenes freies Bl.

97) Mucius Scävola vor Porsenna hält die Hand über das Feuer. Zeichen und 1530 rechts unten. H. 138 millim. br. 104. B. 69.

Gegenseitige Kopie.

98) Markus Kurtius stürzt sich in Gegenwart von fünf Frauen in den Abgrund. Conferta. romana. historia. Ex. titho. livio. assvmpta. 1532 und das Zeichen. H. 155 millim. br. 106. B. 68.

In spätern Abdr. zeigt die Platte einen starken Riss.

99) Titus Manlius lässt seinen Sohn durch das Fallbeil enthaupten. Genannt die Guillotine. Rechts oben: Tit. Manlius filiū sine enis jussu cum hoste pugnantem obtruncauit. In der Mitte unten d. Zeichen u. 1553. H. 114 millim. br. 72.

Hiervon eine gute Kopie von der Gegenseite. Fehlt Bartsch.

Andere Kopie ohne Zeichen. Fehlt Bartsch.

100) Hannibal's u. Scipio's Heere kämpfen mit einander. Links: hanibal; rechts: pv. cor. scipio. Zeichen u. 1538 in der Mitte. Br. 205 millim. h. 50. B. 71.

I. Vor 1538.

101) Sophonisbe ergreift den ihr von ihrem Gatten Massinissa gesandten Giftbecher. Massinissa Scipionis cōsilio Sophonisben numidie reginā relinquens, ne in manus Ro. incideret, venenū ei misit quo hausto expirauit. Zeichen und 1553 links unten. H. 115 millim. br. 73. B. 62.

Hiervon eine gegenseitige Kopie von dem Monogr. BH (oder BTH) 1564.

Andere gegenseitige Kopie, mit A.'s Zeichen, aber ohne Jahreszahl und Schrift. Fehlt Bartsch.

102) Ein kranker Vater erdolcht seinen Sohn. Soll wol die Geschichte vorstellen, wie der Richter Herkenbald seinen Neffen erdolcht, weil dieser gegen ein Mädchen Gewalt gebraucht hatte. Pater, nepus (statt ne post) suam mortem, filius de generās male periret, eum obtruncauit. Zeichen u. 1553 links unten. H. 113 millim. br. 78. B. 73.

Hiervon eine gegenseitige Kopie von dem Monogr. CVS (angebl. Christoph van Sichem der Aelt.) 1569. Fehlt Bartsch.

Allegorische und sittenbildliche Darstellungen.

103—116) Verschiedene Allegorien durch Frauen dargestellt. 14 numerirte Bll. H. 69—71 millim. br. 49—51. B. 103—116.

103) Concordia. Zeichen und 1549 rechts unten. B. 103.

104) Pax. Zeichen u. 1549 links oben. B. 104.

105) Diligentia. Zeichen und 1549 rechts unten. B. 105.

106) Fortvna. Zeichen u. 1549 rechts oben. B. 106.

107) Divitiæ. Zeichen u. 1549 rechts oben. B. 107.

108) Socordia. Zeichen u. 1549 rechts oben. B. 108.

109) Lvxvria. Zeichen u. 1549 rechts oben. B. 109.

110) Lascivia. Zeichen u. 1549 rechts oben. B. 110.

111) Invidia. Zeichen u. 1549 rechts oben. B. 111.

112) Ira. Zeichen und 1549 links unten. B. 112.

113) Pavpertas. Zeichen und 1549 rechts unten. B. 113.

Hiervon eine Kopie von dem Monogrammisten AM.

114) Pacientia. Zeichen u. 1549 links unten. B. 114.

115) Gavdivm. Zeichen und 1549 rechts in halber Höhe. B. 115.

116) Der erstandene Heiland, in der Rechten die Siegesfahne. Pax nr̂a christvs. Zeichen u. 1550 rechts oben. B. 116.

Dieses Bl. ist von Nagler, Monogr. I, 290 u. von Passavant Nr. 290 irrig als Bartsch fehlend angegeben worden.

117—130) Die Tugenden und die Laster durch weibliche Figuren dargestellt. 14 Bll. 1552. H. 93—94 millim. br. 62—64. B. 117—130.

a) Die Tugenden.

117) Die Demuth. Pectora lætifero ferme etc. Zeichen u. 1552 in der Mitte rechts. B. 117.

118) Die Nächstenliebe. Viribus inudiæ soboles etc. Zeichen und 1552 links unten. B. 118.

119) Die Geduld. Dotibus herois Patientia etc. Zeichen u. 1552 links unten. B. 119.

120) Die Keuschheit. Casta pudicitiæ virtus etc. Zeichen u. 1552 rechts unten. B. 120.

121) Die Mässigkeit. Sordibus euacuat mentes etc. Zeichen u. 1552 rechts in der Mitte. B. 121.

122) Die Barmherzigkeit. Viribus Inuidiæ soboles etc. wie bei No. 118. Zeichen und 1552 links oben. B. 122.

123) Der Fleiss. Gaudia tersancti denitat etc. B. 123.

b) Die Laster (weibl. Fig. auf Thieren reitend).

124) Der Hochmut. Prima nefandarum vitiosa etc. Zeichen u. 1552 links unten. B. 124.

125) Der Neid. Sqalida liuoris facies etc. Zeichen u. 1552 links oben. B. 125.

126) Der Zorn. Præcipiti nullus furor etc. Zeichen u. 1552 in der Mitte oben. B. 126.

127) Die Geilheit. Depmit ingenuas animi etc. Zeichen u. 1552 links unten. B. 127.

128) Die Völlerei. Ingluuie sensus hebetat etc. Zeichen u. 1552 links oben. B. 128.

129) Der Geiz. Proditor infidus raptor etc. Zeichen u. 1552 in der Mitte unten. B. 129.

130) Die Faulheit. Fœda pusillanimes pgignit etc. Zeichen u. 1552 rechts unten. B. 130.

131—134) Die vier allegorischen Frauen in Halbfiguren. 4 Bll. 1528. B. 34, 131—133.

131) Judith, Profil, auf den Kopf des Holofernes in einer Schüssel mit einem Messer weisend. Oder Herodias? Zeichen und 1528 rechts oben. H. 82 millim. br. 57. B. 34.

Es gibt neue retuschirte Abdrücke.

132) Der Glaube. Eine Frau, den Kelch in der Rechten, den Kreuzesstamm umarmend. Zeichen u. 1528 links oben. H. 84 millim. br. 65. B. 131.

Kopie von einem der Wierix. Statt des Zeichen's u. d. Zahl: AE. 12. (Aetatis 12.)

133) Die Stärke. Eine Frau in der Linken eine Säule, in der Rechten ein Kapitäl. Oben links: Fortitvdo, 1528 u. d. Zeichen. H. 80 millim. br. 56. B. 133.

Gegenseitige Kopie ohne A's Zeichen.

134) Die Unmässigkeit. Frau mit Schlange und Bock. Zeichen und 1528 links oben. H. 83 millim. br. 64. B. 132.

Gegenseitige Kopie von dem Meister ID 1530. Im späteren Druck mit der Adr. des A. Wierix.

135) Die Nacht. Nackte Frau in unzüchtiger Stellung auf einem Bette schlafend. Unten links: Die Nacht. Am Bett: Nox et Amor vinumque nihil moderabile suadent. Zeichen u. 1553 rechts oben. H. 113 millim. br. 75. B. 180. Sehr seltene gegenseitige Kopie nach H. S. Beham (B. 153).

136) Die Erinnerung an den Tod. Nacktes Weib Apfel und Sanduhr haltend. Respice finem. Zeichen und 1529 rechts oben. H. 114 millim. br. 75. B. 134.

Kopie vom Monogr. DB 1563.
Zwei gegens. gute Kopien ohne Zeichen und Zahl. Oben links Respice finem auf der einen.

137) Das Glück. Nackte Frau auf einer Kugel mit Gefäss, Zaum und Schlange. Zeichen und 1555 rechts oben. H. 113 millim. br. 80. B. 143.

I. Vor der Adr. des Martin Petri.

Gute gegenseitige Kopie.
Weniger gute gegenseitige Kopie. Der Buchstabe G im Mon. ist schief.

138—145) Die Macht des Todes. 8 numerirte Bll. 1541. H. 66 millim. br. 52. B. 135—141.

138) Erschaffung der Eva. Formavit dominvs etc. Zeichen u. 1541 rechts oben. B. 135.

Gegenseitige Kopie von 1542. Fehlt Bartsch.

139) Adam und Eva essen von der verbotenen Frucht. Qvia avdisti vocem etc. Zeichen u. 1541 links oben. B. 136.

Gegenseitige Kopie von 1542.

140) Ein Engel jagt sie aus dem Paradiese; der Tod freut sich darüber. Emisit evm. Dominvs etc. Zeichen u. 1541 links oben. B. 137.

Gegenseitige Kopie ohne Zeichen. Fehlt Bartsch.

141) Adam das Feld bebauend. Maledicta terra in opere etc. Zeichen u. 1541 rechts oben. B. 138.

Gegenseitige Kopie von 1542. Fehlt Bartsch.

142) Der Tod entreisst dem Papste, der den Kaiser krönt, die Tiara. Moriatvr sacerdos magnvs etc. Zeichen und 1541 in der Mitte oben. B. 139.

Gegenseitige Kopie von 1542. Fehlt Bartsch.

143) Der Tod überrascht einen Kardinal, der Ablässe ertheilt. Væ qvi ivstificatis etc. Zeichen u. 1541 rechts unten. B. 140.

144) Der Tod bemächtigt sich eines Bischofes. Percvtiam pastorem etc. Zeichen u. 1541 in der Mitte oben. B. 141.

145) Der Tod entführt einen Abt. Ipse moribitvr qvia etc. Zeichen und 1541 rechts unten. B. 142.

Gegenseitige Kopien dieser Folge ohne das Mon. A's in beinahe gleicher Grösse im: Todten Dantz durch alle Stände und Geschlecht der Menschen etc. Eberh: Kieser excudit. 1617. 4. Jedoch sind die Platten rechts u. links mit Blumen besetzt und unten sind deutsche Verse, oben die Inschriften in deutscher Sprache. Das Ganze umfasst 60 Bll., wovon die übrigen fast alle nach Holbein. Fehlen Bartsch.

146—153) Die kleinen Hochzeitstänzer. 8 Bll., jedes mit Zeichen und 1538 in der rechten oder

linken Ecke oben. H. 52—54 millim. br. 36—37. B. 144—151.

146) Der Geiger u. der Lautenspieler. B. 144.

147) Der Herr fasst mit seiner erhobenen Rechten die der Dame. Sie drehen sich den Rücken zu. B. 145.

148) Der Herr und die Dame im Profil gehen nach links. B. 146.

149) Der Herr hält mit der Linken seinen Hut und hat einen Dolch im Gürtel. Die Dame ist von der Seite zu sehen. B. 147.

150) Aehnliches Paar. Der Herr trägt keinen Dolch; er ist mit einem langen Mantel bekleidet. B. 148.

151) Der schon ältliche Mann führt seine Dame; sie sind von der Seite genommen. B. 149.

Kopien v. 146 (147?), 148—151. Fehlen Bartsch.

152) Der Mann springt, den linken Fuss voraus. Mit der erhobenen Rechten hält er die Linke der Dame. B. 150.

153) Das Paar umarmt sich. B. 151.

154—161) Die Hochzeitstänzer. 8 numerirte Bll. Zeichen und 1551 rechts oder links oben. H. 54—55 millim. br. 39—40. B. 152—159.

Es gibt auch Abdr. ohne die Nummern.

154) Die drei hornblasenden Musikanten. No. 1. B. 152.

155—161) Paare. No. 2—8. B. 153—159.

Von 157 Kopie ohne No. Fehlt Bartsch.
Gegens. vergröss. Kopien mit Mon., aber ohne Jahr. 2 Bll. (nach No. 6 u. 7) mit 1552. Fehlen B.

162—173) Der grosse Hochzeitszug, nach links sich bewegend. 12 numerirte Bll. Zeichen und 1538 rechts oder links oben. H. 117—118 millim. br. 77—79. B. 160—171.

162) Ein Mann, der mit einem Stabe voraus deutet; dabei ein Hund. No. 1. B. 160.

Davon eine sehr betrügliche Kopie, die an der veränderten Troddel zu erkennen ist, rechts unten bez.: I. W. Eine andere ist gegenseitig u. roh, ohne Jahreszahl.

163) Zwei Fackelträger. No. 2. B. 161.

164—172) Paare. No. 3—11. B. 162—170.

173) Drei Trompetenbläser. No. 12. B. 171.

Von No. 5 gibt es eine täuschende Kopie ohne A's Zeichen und Zahl.
Von No. 5 noch eine Kopie mit Zeichen und Zahl. Fehlt Bartsch.
Es scheint, dass auch noch andere Kopien der Folge vorkommen.

174) Der verliebte Lautenspieler. Zeichen rechts unten, 1537 in der Mitte oben. Rund. Durchm. 66 millim. B. 172.

175) Das Liebespaar. Zeichen u. 1529 rechts oben. Rund. Durchm. 52 millim. B. 173.

176) Der Soldat, Feuerbecken und Löscheimer tragend, Symbol des sich selbst zerstörenden Krieges. Zeichen u. 1529 rechts unten. H. 65 millim. br. 40. B. 174.

177) Der Fahnenträger auf dem Marsche. Radirung. Zeichen und 1528 links oben. H. 65 millim. br. 40. B. 176.

Gegenseitige Kopie mit dem Stichel 1529. Fehlt Bartsch.

178) Der Fahnenträger auf dem Marsche. Zeichen und 1540 rechts unten. H. 118 millim. br. 77. B. 177.

179) Ein Weib mit grosser Standarte, worauf ein Storch, nach Links schreitend, während sie den Kopf nach Rechts dreht, wo ein Wappenschild. Im Rande zwei lateinische Verse. Zeichen und 1552 rechts unten auf einem Täfelchen. H. 104 millim. br. 61. Fehlt Bartsch. Nagler, Mon. I. p. 291. Pass. 292.

180) Mönch und Nonne in unerlaubtem Liebesgenuss von einem von links kommenden Krieger überrascht. Zeichen und 1530 in der Mitte. H. 92 millim. br. 70. B. 178. Sehr seltenes freies Bl.

Kopie von der Gegenseite. Fehlt Bartsch.

181) Derselbe Vorwurf in anderer Weise. Ohne Zeichen und Jahreszahl. H. 120 millim. br. 75. B. 179. Noch seltener.

Hiervon eine Kopie; oben rechts auf dem Baume der Teufel. Fehlt Bartsch.

Bildnisse.

(Alle diese Bll. sind mehr oder weniger selten.)

182) Wilh. Herz. v. Jülich. Halbfig. nach rechts. VON. GOTTES. GENADEN. etc. BIS. DVO. LVSTRA. etc. HINRICVS. ALDEGREVER. SVZATIEN. FACIEBAT. ANNO. M. D. XL. Zeichen in der Mitte rechts. H. 307 millim. br. 220. B. 181.

I. Wie beschrieben.

II. Noch mit: IN. IMAGINE. ILLVSTRISS. PRINCIP. IVLIAC. IOHANVS. HESSVS.

III. Noch mit: ΗΝ ΕΛΑΧΟΝ ΣΠΑΡΤΑΝ ΚΟΣΜΩ.

Hiervon eine Kopie. Fehlt Bartsch.

183) Heinrich Aldegrever, der Künstler selbst, siehe vorn. B. 188.

184) Ders. s. vorn. B. 189.

185) Albert von der Helle, Bürgermeister v. Soest und Freund d. Künstlers. Halbfig. nach rechts. IMAGO. ALBERTI. VON. DLR HELLE. ANNO. SVE. ETATIS. XXVIII. Zeichen und 1538 rechts in der Mitte. H. 201 millim. br. 127. B. 186.

I. Mit dem Schreibfehler DLR statt DER.

186) Johann von Leiden (Bockold), König der Wiedertäufer zu Münster. Halbfig. nach links. IOHAN. VA. LEIDEN. etc. HÆC. FACIES. HIC. CVLTVS. ERAT. CV. SEPTRA. TENEBE. etc. HENRICVS ALDEGREVER. SVZATIE. FACIEBAT. ANNO. M. D. XXXVI. GOTTES. MACHT. IST. MYN. CRACHT. Zeichen links in der Mitte. H. 319 millim. br. 228. B. 182.

I. Vor der Silbe »BE« bei TENE.

Gegenseitige Kopie von Jan Müller.
I. J. Muller excud.
II. Mit der Adr. von Frans Carelse.
III. Mit der Adr. von F. de Wit.
Kopie von Nikolaus Wilborn. Fehlt Bartsch.
Kopie von A. Böhm. Oval. 8.
Kopie von D. Koch. 8.

187) Bernh. Knipperdollinck, einer d. zwölf Herzoge der Wiedertäufer zu Münster. Halbfig. nach rechts. WAERHAFTICH. GEKONTERFET. BERNT. KNIPPERDOLLICK. etc. IGNOTVS. NVLLIS. etc. HINRICVS. ALDEGREVER. SVZATIE. FACI 1636. Zeichen gegen die Mitte rechts. H. 313 millim. br. 227. B. 183.

I. Vor dem durch Zufall entstandenen senkrechten Strich auf der Mütze.

Gegenseitige Kopie von Jan Müller.
I. Vor Müller's Adr.
II. Mit derselben.
III. Mit der Adr. von Carelse.
IV. Mit der von F. de Wit.
Kopie von Nikolaus Wilborn.

188) Martin Luther. Büste nach links. IACTA. CVRAM. TVAM. etc. ASSERVIT. CHRISTVM. etc. MARTINVS. LVTHERVS. M. D. XXXX. Zeichen rechts in der Mitte. H. 173 millim. br. 125. B. 184.

Kopie mit denselben Inschriften, der Name Lutherus aber ohne H. Ohne Zeichen sagt Bartsch. Es gibt indessen eine derartige Kopie mit dem Zeichen, dem in dem A der Querstrich mangelt.

Hat Bartsch sich geirrt, oder sind beide verschieden?

Gegenseitige Kopie von Réné Boivin.

189) Philipp Melanchthon. Büste nach rechts. SI. DEVS. PRO. NOBIS. QVIS. CONTRA. NOS. PLVRIMA. QVI. BELBOIS etc. PHILIPPVS MELANTHON. M. D. XXXX. Zeichen links in der Mitte. H. 172 millim. br. 126. B. 185. Gegenstück.

Betrügliche Kopie. Oben Pronob is statt pro nobis; in Melanthon fehlt das H. Bei A.'s Zeichen mangelt dem A der Querstrich. Fehlt Bartsch.

Radirung von Friedr. Koch. Fehlt Bartsch.

190) Büste eines bärtigen Mannes mit Weinlaub bekränzt. In seinen Händen eine Tafel, worauf: WAN. DAR. IS. GELOPHEN. VN. GERONNEN. SO. IS. DA. NICHT. MER. DÂ. DE. KOST. GEWONEN. Zeichen und 1528 links oben. Radirung. H. 81 millim. br. 54. B. 187.

Schlechte gegenseitige Kopie mit dem Grabstichel. Mit A.'s Zeichen und 1528 rechts. Im Wort gelophen fehlt das H. I. de Valck excu.

Vignetten, Ornamente etc.

A. Ohne Jahreszahl.

1) In der Breite.

191) Vignette mit Laubwerk. Zeichen oben in der Mitte. Br. 50 millim. h. 23. B. 190.

192) Vignette. Ein Kind in Rankenwerk ausgehend, rechts und links zwei Delphine. Zeichen unten in der Mitte. Br. 54 millim. h. 25. B. 191.

193) Vignette mit zwei chimärischen Fischen, deren Schwänze in Ranken ausgehen. Zeichen unten in der Mitte. Br. 63 millim. h. 16. B. 192.

194) Vignette mit zwei Laubwerkvoluten. Zeichen unten in der Mitte. Br. 67 millim. h. 22. B. 193.

195) Vignette; eine phantastische Figur mit Satyrkopf und Zitzen. Zeichen unten gegen die Mitte. Br. 68 millim. h. 23. B. 194.

196) Vignette mit zwei Laubgewinden, die aus einer Art Füllhorn hervorgehen. Zeichen unten in der Mitte. Br. 73 millim. h. 29. B. 195.

197) Vignette mit Vase und zwei Kindern. Zeichen unten in der Mitte. Br. 74 millim. h. 30. B. 196.

198) Vignette mit Vase und einem Kind. Zeichen rechts unten. Br. 74 millim. h. 37. B. 197.

199) Vignette mit zwei Maskengesichtern. Zeichen oben in der Mitte. Br. 76 millim. h. 28. B. 198.

Hiervon eine Kopie vom Monogr. AC, den man ohne Beweis Alart Claas nennt. Fehlt Bartsch.

200) Vignette. Zwei Sirenen sich den Rücken zukehrend und Laubwerk haltend. Zeichen unten in der Mitte. Br. 76 millim. h. 28. B. 199.

Gegenseitige Kopie von dem Monogr. HO. Zwei Delphine sind beigefügt.

201) Vignette. In der Mitte ein Rund ähnlich einem Hufeisen, woraus Ranken entspriessen. Zeichen in der Mitte des Rundes. Br. 81 millim. h. 14. B. 200.

202) Vignette. Ein Triton entführt zwei schreiende Nereiden, die eine auf seinem Fischschwanz, die andere auf seiner linken Schulter. Zeichen links oben. Br. 80 millim. h. 56. B. 201.

Passavant No. 293 führt das Bl. irrthümlich als Bartsch fehlend an.

Gegenseitige Kopie von dem sogen. Alart Claas.

203) Vignette mit der Nereide, die ein Kind trägt. Zeichen rechts in halber Höhe. Br. 80 millim. h. 56. B. 202.

204) Vignette mit dem Harnisch, woraus Laubwerk entspriesst, das in eine Maske und einen Pferdeschädel endigt. Zeichen links unten. Br. 84 millim. h. 31. B. 203.

205) Vignette mit vier Kentauren, auf welchen nackte Weiber sitzen. Zeichen oben in der Mitte. Br. 89 millim. h. 28. B. 204.

206) Nackte unter einem Thronhimmel tanzende Kinder. Zeichen in der Mitte. Br. 95 millim. h. 41. B. 205.

Betrügliche Kopie ohne Zeichen.

207) Das römische Abc auf einer von zwei nackten Kindern gehaltenen Tafel. Zeichen unten in der Mitte. Br. 125 millim. h. 74. B. 206.

2) In der Höhe.

208) Vignette. Ein Kind, das rechte Knie auf der Erde, hält ein Siegeszeichen. Zeichen rechts oben. H. 56 millim. br. 22. B. 207.

Hiervon eine gegenseitige Kopie.

Aufsteigendes Ornament mit einem sitzenden Kind, das mit der Rechten einen Lorbeerkranz und mit der Linken einen Stab, woran ein offenes Buch und ein Diplom, trägt. Links oben das Zeichen, dass. verkleinert noch einmal auf dem Diplom. Fehlt Bartsch. Pendant zum vorigen. So Brulliot, table gén. p. 220. Er irrt sich aber, indem dies Bl. die gegenseitige Kopie von No. 280 ist und auch Pass. 294 entspricht. s. No. 280.

209) Zwei Genien eine Kugel emporhaltend. Zeichen rechts oben. H. 53 millim. br. 38. B. 208.

210) Ein Genius, einen Krug haltend, sitzt auf einem Bocke. Zeichen rechts oben. H. 53 millim. br. 38. B. 209. Gegenstück.

Von beiden Nrn. gibt es gegenseitige Kopien.

211) Zwei Amoren tragen einen Satyr. Zeichen rechts oben. H. 78 millim. br. 29. B. 210.

Hiervon eine schlechte gegenseitige Kopie.

212) Ein Genius in der Linken ein Füllhorn, in der Rechten ein Laubwerk. Zeichen rechts unten. H. 119 millim. br. 23. B. 211.

Nagler, Monogr. I. No. 26 und Pass. 296 tragen irrig dieses Bl. als Bartsch fehlend nach.

Davon eine gegenseitige Kopie ohne A.'s Zeichen.

Kopie von dem sog. Alart Claas (Katal. Dumesnil p. 33). Fehlt Bartsch.

213) Dolchscheide; oben ein nackter Mann (Adam), unten Laubwerk. Zeichen links oben. H. 159 mill. br. 33. B. 213.

214) Dolchscheide; oben eine nackte Frau (Eva), unten Laubwerk. Zeichen rechts oben. H. 159 mill. br. 33. B. 214. Gegenstück.

215) Dolchscheide; oben ein Herr mit einem Papagei, unten Rankenwerk. Zeichen links oben. H. 159 millim., br. 32. B. 215.

216) Dolchscheide; oben eine Dame, eine Nelke in der Hand, unten Laubwerk. Zeichen rechts oben. H. 159 millim., br. 31. B. 216. Gegenstück.

B. Mit Jahreszahlen.

1527.

217) Vignette. Ein nacktes Kind zwischen zwei Delphinen. Zeichen oben in der Mitte. 1527 links. Br. 45 millim., h. 18. B. 218.

218) Vignette. Nackte Frau ohne Arme, mit zwei Schwänzen, woran zwei Delphine. Zeichen links, 1527 rechts. Br. 56 millim., h. 25. B. 219.

219) Vignette. Zwei nackte Kinder auf chimärischen Thieren sitzend; in der Mitte eine Vase, worauf 1527. Zeichen unten in der Mitte. Br. 75 mill., h. 27. B. 220.

220) Vignette. Zwei Kinder auf einer Art Delphin

zu beiden Seiten einer Vase (mit Zeichen und 1527), worüber zwei andere Delphine. Br. 74 millim., h. 27. B. 221.

1528.

221) Vignette mit der Vase, woraus zwei Zweige hervorgehen. Zeichen und 1528 unten in der Mitte. Br. 76 millim., h. 27. B. 222.

Kopie von dem sogen. Alart Claas.

222) Vase mit zwei Weibern ohne Arme und Beine. Zeichen u. 1528 unten in der Mitte. H. 75 mill., br. 28. B. 223.

223) Vase mit einer Sirene als Fussgestell. Zeichen und 1528 unten in der Mitte. H. 78 millim., br. 28. B. 224.

224) Dolchscheide; oben ein Fahnenträger, unten Rankenwerk. Zeichen und 1528 rechts oben. H. 167 millim., br. 31. B. 225.

225) Dolchscheide; oben die babylonische Hure, unten ein sitzender geflügelter Genius eine Vase tragend, worüber Ranken. Zeichen u. 1528 links oben. H. 167 millim., br. 32. B. 226.

1529.

226) Vignette mit Rankenwerk, das aus einer Vase, worauf Zeichen u. 1529, entspriesst. Br. 77 mill., h. 28. B. 227.

227) Vignette. Zwei geflügelte Genien, die Füllhörner und Laubwerk halten. Zeichen u. 1529 in der Mitte. Br. 77 millim., h. 29. B. 228.

Gegenseitige Kopie ohne Zeichen. Fehlt Bartsch.

228) Vignette. Ein weiblicher Kentaur wehrt die priapischen Zumuthungen eines männlichen ab. Zeichen u. 1529 in der Mitte oben. Br. 81 mill., h. 56. B. 229.

Kopie von dem sogen. Alart Claas mit der Jahreszahl 1529. Fehlt Bartsch.

Gegenseitige Kopie ohne Jahreszahl. Fehlt Bartsch.

229) Zwei nackte Kinder, die in der Linken Keulen tragen u. sich mit der Rechten halten. Darüber eine Vase nebst Rankenwerk. Zeichen und 1529 unten in der Mitte. H. 64 millim., br. 40. B. 230.

230) Drei Amoren tragen auf Stangen einen Bär auf einem runden Schild, woran das Täfelchen mit Zeichen und 1529 hängt. H. 65 millim., br. 39. B. 231. Gegenstück.

Kopie von W. Angus in Dibdin's Bibliographical Decameron. London 1817. Bd. II. p. 535.

Gegenseitige Kopie mit 1529, aber ohne Monogr.

Beide Bll., 229 u. 230, wurden, in eins vereinigt, von der Gegenseite durch Al. Claas kopirt.

Bartsch beschreibt unter No. 212 als ein eigenes Bl. Aldegrever's: Zwei Amoren mit Keulen unter einer Vase, worüber drei andere Amoren einen Bär auf einem runden Schilde tragen, woran das Täfelchen mit dem Zeichen A.'s hängt. Der Bär nach links gewandt. Zusammengesetzt aus den Stichen 229 und 230, wovon es eine mit mehr Geschmack und festerem Stichel ausgeführte Wiederholung ist. H. 4" 11"', br. 1" 7"'. Ein derartiges Bl. mit A.'s Monogr. ist uns nicht bekannt, so dass wir nicht beurtheilen können, ob Bartsch's auffällige Angabe richtig ist. Dagegen sind in dem Bl. von Alart Claas die genannten Nrn. zusammengesetzt und von der Gegenseite kopirt, so dass der Bär ebenfalls nach links gewandt ist. Das Monogr., das anstatt des G ein C zeigt, hängt auf der Tafel an dem Schilde. Wir möchten demnach glauben, dass B. irrthümlich das Bl. von Claas als von Aldegrever beschrieben habe.

231) Vignette. In der Mitte eine Vase, worüber eine Maske; rechts und links steht je ein Knabe mit dem einen Fusse auf einer Art Sphinx, mit dem andern auf einem chimärischen Thiere. Links in halber Höhe Zeichen und 1529. H. 68 millim., br. 50. Fehlt Bartsch. Nagler, Monogr. I. p. 292. Pass. 295.

232) Vignette mit dem Geharnischten, aus dem Rankenwerk hervorgeht. Zeichen und 1529 unten in der Mitte. H. 82 millim., br. 56. B. 232.

Gegenseitige Kopie von dem sog. Alart Claas.

233) Aufsteigendes Ornament. Unten ein Gefäss, in der Mitte ein geflügeltes chimärisches Thier in einem Medaillon, oben zwei Delphine. Zeichen und 1529 rechts unten. H. 121 millim., br. 23. B. 233.

234) Dolchscheide; oben David mit Goliath's Haupt, unten Ranken. Zeichen und 1529 rechts oben. H. 166 millim., br. 33. B. 234.

235) Dolchscheide; oben der Henker mit Johannes des Täufer's Haupt, unten Ranken. Zeichen u. 1529 rechts oben. H. 169 millim., br. 33. B. 235.

1530.

236) Aufsteigendes Ornament; oben zwei Masken, unten zwei chimärische Fische. Zeichen u. 1530 links unten. H. 144 millim., br. 41. B. 236.

1532.

237) Vignette. Aus einer Vase entspriessen Ranken, an deren Enden zwei birnenförmige Früchte. Zeichen und 1532 links oben. Br. 65 millim., h. 40. B. 237.

238) Laubwerk. Zeichen und 1532 rechts unten. Br. 69 millim., h. 51. B. 238.

239) Laubwerk. Zeichen und 153 (2 fehlt) links unten. Br. 70 millim., h. 52. B. 289. Gegenstück.

240) Vignette mit zwei nackten Kindern zu den Seiten eines Cherubkopfes. Zeichen und 1532 rechts oben. Br. 73 millim., h. 24. B. 239.

Hiervon eine gegenseitige Kopie, vom Kopisten aus Missverständniss mit 1522 bezeichnet. Bartsch nahm sie fälschlicher Weise für einen selbständigen Stich von A. (No. 217).

241) Vignette mit zwei geflügelten Sphinxen, die sich den Rücken zukehren. Ueber jeder ein Füllhorn, woraus Ranken. Zeichen und 1532 unten in der Mitte. Br. 72 millim., h. 24. B. 240.

242) Vignette. Aus einem sitzenden Mann mit Eselsohren entspriessen Ranken. Zeichen und 1532 rechts unten. Br. 73 millim., h. 25. B. 241.

Gute Kopie von der Gegenseite; Zeichen u. Zahl links unten.

243) Vignette mit dem links hockenden Satyr, der ein Schild trägt, worauf Zeichen und 1532; in der Mitte ein Fratzengesicht. Br. 167 millim., h. 37. B. 242.

244) Vignette mit der Vase in der Mitte, woraus Ranken. Zeichen u. 1532 rechts unten. Br. 199 millim., h. 33. B. 243.

245) Sitzendes Kind, mit beiden Händen Laubzweige haltend. Zeichen und 1532 rechts unten. H. 70 millim., br. 51. B. 244.

246) Aufsteigendes Laubornament. Zeichen u. 1532 links unten. H. 73 millim., br. 24. B. 245.

247) Blätterwerk, ein Kind oben, drei unten, von denen eines ein Täfelchen hält, worauf Zeichen u. 1532. H. 142 millim., br. 40. B. 246.

248) Dolchscheide; oben führt ein junger Herr eine Dame, unten Ranken. Zeichen und 1532 rechts oben. H. 157 millim., br. 34. B. 247.

249) Dolchscheide; oben legt ein nackter Mann den rechten Arm auf die Schultern einer Frau mit dem florentinischen Schloss; unten Verzierungen mit einer Sphinx, einem Katzenkopf und zwei Masken. Zeichen und 1532 rechts oben. H. 157 millim., br. 33. B. 248.

250) Dolchscheide; oben liebkost ein Krieger eine

nackte Frau, unten Laubwerk. Zeichen u. 1532 rechts oben. H. 164 millim., br. 35. B. 249.

1535.

251) Sechs Kinder, zu beiden Seiten des römischen Abc. Zeichen und 1535 unten in der Mitte. Br. 122 millim., h. 77. B. 250.

252) Vignette mit der Sirene und den beiden Kindern, von welchen das zur Rechten das Täfelchen mit Zeichen und 1535 trägt. Br. 128 mill., h. 24. B. 251.

Im 2. Drucke mit der Jahrzahl 1538. (*Notiz von J. E. Wessely.*)

253) Dreizehn Kinder tanzen im Kreise, zwei musiziren. Acht der Kinder sind aus dem Kindertanz von Raffael u. Marcanton genommen. Zeichen und 1535 rechts oben. Br. 163 millim., h. 51. B. 252.

254) Dolchscheide; oben die Büste eines nach rechts gewendeten Königs. Zeichen und 1535 links unten. H. 142 millim., br. 29. B. 254.

255) Dolchscheide; oben die Büste eines nach links gewendeten gehelmten Mannes. Zeichen u. 1535 links unten. H. 144 millim. br. 29. B. 253. Gegenstück.

256) Vignette. Ein Kind ein sitzendes emporzuheben sich bemühend. Zeichen u. 1535 rechts oben. H. 160 millim. br. 43. B. 256.

257) Vignette. Rankenwerk mit dem Kind auf dem Rücken einer Sphinx, die ein Schild hält. Zeichen u. 1535 links unten. H. 161 millim. br. 43. B. 255.

1536.

258) Zwei Kinder Ranken haltend, das eine von vorn, das andere vom Rücken. Zeichen u. 1536 rechts unten. Br. 127 millim. h. 23. B. 257.

Spätere schwache Drucke haben 1538 statt 1536.

Kopie von W. Angus in Dibdin's Bibliogr. Decameron II. 114.

259) Drei verschiedene Zeichnungen zu Agraffen auf einer Platte. Zeichen zwischen der 1. und 2. Agraffe oben, 1536 zwischen der 2. u. 3. oben. H. 150 millim. br. 42. B. 258.

260) Dolch mit einem nackten Mann und einer nackten Frau. Zeichen u. 1536 rechts oben. H. 320 millim. br. 90. B. 259.

1537.

261) Vignette. Mann und Frau von der Seite, hinter ihnen zwei Kinder. Zeichen u. 1537 links unten. Br. 152 millim. h. 46. B. 261.

262) Vignette. Weib von vorn, Mann vom Rücken geben Ursprung einem Rankenwerk, an dessen Enden zwei Kinder. Zeichen u. 1537 unter dem Mann. Br. 151 millim. h. 46. B. 260.

263) Nackte Kinder kämpfen mit Bären. Zeichen u. 1537 rechts oben. Br. 238 millim. h. 27. B. 262.

Erste Drucke haben die Jahrzahl 1535. (*Notiz von J. E. Wessely.*)

264) Agraffe zu einem Degengehenk. Zeichen und 1537 links oben. H. 146 millim. br. 70. B. 263.

I. Der Grund weiss.

II. Der Grund mit waagrechten Strichen bedeckt.

265) Spitze einer Degenscheide. Zeichen u. 1537 links unten. H. 147 millim. br. 71. B. 264.

266) Dolch mit Scheide. Zeichen u. 1537 links oben. H. 298 millim. br. 70. B. 265.

1539.

267) Ein Kind in der Mitte von Laubwerk. Zeichen und 1539 links unten. Br. 92 millim. h. 35. B. 266.

268) Kinder, welche zwei andere in einen Brunnen stürzen wollen, zwei musiziren. Das Täfelchen mit dem Zeichen lehnt wider den Brunnen, das mit 1539 links oben. Br. 93 millim. h. 37. B. 267.

Gegenseitige Kopie. Die Täfelchen wie im Original.

Andere gegenseitige Kopie von wenig Verdienst.

269) Zwei sich kreuzende Löffel und ein Messer. Zeichen u. 1539 links in der Mitte. Br. 99 millim. h. 66. B. 268.

In der Beschreibung des Kupferstichkabinet's zu Kopenhagen (von Rumohr und Thiele) heisst es Seite 19: »Ein Bl. von genau demselben Maße, welches indess ein drittes Instrument (Lanzette oder Federmesser) enthält, dessen Heft schön und reich verziert ist, scheint vielmehr das J. 1530 zu tragen.« Dies ist aber zuverlässig das obige Bl., bei dessen Beschreibung Bartsch das Messerchen übersehen hatte. Die Zahl 1539 ist auch sicher; die Neun ist an der unvollkommenen Schliessung und dem kleinen Schwänzchen nicht zu verkennen.

270) Vignette mit zwei nackten Kindern zu beiden Seiten einer Kaiserbüste. Die Kinder tragen Füllhörner, woraus Ranken. Zeichen rechts neben der Büste, die Jahreszahl, nach B. 1539, doch wol eher 1532, schwer zu bemerken, links unten. Br. 147 millim. h. 22. B. 269.

271) Dolchscheide mit dem Manne (David), der einen andern (Goliath) mit einem Schleudersteine niedergeworfen hat. Zeichen und 1539 auf der hellen Luft links oben. H. 324 millim. br. 74. B. 270.

1549.

272) Zwei nackte Kinder in der Mitte von Laubwerk, das zur Linken hält das Täfelchen mit dem Zeichen u. 1549. Br. 97 millim. h. 39. B. 271.

273) Arabeske. Eine Maske zwischen zwei Füllhörnern; über denselben zwei Adler, unter denselben zwei Satyrn. Zeichen und 1549 rechts oben. H. 67 millim. br. 48. B. 272.

274) Arabeske. In der Mitte eine Maske, worüber eine Satyr. Unten eine Sphinx und ein Satyr, die ein Kind tragen. Etwas höher zwei Bauern und ganz oben zwei Bockskopfe. Zeichen und 1549 links unten. H. 67 millim. br. 50. B. 273.

275) Arabeske. In der Mitte eine Maske. Unten zwei Satyrn, der eine mit einem Schleier bedeckt; beide haben Löwenbeine. Darüber zwei Grenzgötter. In der Mitte rechts das Zeichen, links 1549. H. 67 millim. br. 50. B. 274.

276) Arabeske. Unten in der Mitte sitzt ein Satyrweib auf einem Helm; auf ihren ausgestreckten Armen eine Eule und ein anderer Vogel. Zu den Seiten zwei Grenzgötter, darüber zwei Weiber. Zeichen und 1549 links unten. H. 68 millim. br. 50. B. 275.

277) Aufsteigendes Ornament mit zwei Sphinxen und zwei Eidechsen. Zeichen und 1549 in der Mitte. H. 89 millim. br. 43. B. 276.

278) Aufsteigendes Ornament mit zwei männlichen und zwei weiblichen Satyrn. Zeichen und 1549 links unten. H. 90 millim. br. 42. B. 277.

279) Aufsteigendes Ornament mit zwei Kindern auf den Schenkeln eines Satyrs; das zur Rechten hält eine Schlange. Fast in der Mitte eine Kartusche, worin Zeichen u. 1549. H. 105 millim. br. 42. B. 279.

Gute Kopie von der Gegenseite.

1550.

280) Sitzendes Kind, in der Rechten ein aus Büchern errichtetes Siegeszeichen, in der Linken einen Lorbeerkranz. Zeichen und 1550 rechts oben. H. 54 millim. br. 22. Gegenstück zu 210. B. 280.

Kopie von der Gegenseite ohne Jahreszahl, in der Albertinischen Sammlung zu Wien. Passavant hält sie irriger Weise ihrer Vorzüglichkeit wegen ebenfalls für ein Original. Vgl. No. 208.

281) Arabeske. Fratzenkopf von zwei Kindern, drei Sphinxen und einem Satyr umgeben. Zeichen und 1550 links in der Mitte. H. 67 millim. br. 49. B. 281.

282) Arabeske. Ein Siegeszeichen, darüber eine Fledermaus. Zu beiden Seiten ein männlicher und ein weiblicher Satyr. Zeichen und 1550 links unten. H. 68 millim. br. 50. B. 282.

1552.

283) Aufsteigendes Ornament aus zwei Delphinenköpfen spriessend. In halber Höhe zwei ähnliche Fische. Zeichen und 1552 unten in der Mitte. H. 139 millim. br. 44. B. 283.

284) Aufsteigendes Ornament aus zwei Satyrschenkeln spriessend. Dazwischen ein Fratzengesicht. Zeichen und 1552 oben in der Mitte. H. 140 millim. br. 44. B. 284. Gegenstück.

285) Aufsteigendes Ornament aus einer Vase entspriessend. In der Mitte eine Maske. Zeichen und 1552 oben in der Mitte. H. 145 millim. br. 51. B. 285.

286) Aufsteigendes Ornament. Unten zwei Sphinxe, in der Mitte zwei Füllhörner, oben eine Maske. Zeichen und 1552 unten in der Mitte. H. 143 millim. br. 52. B. 286. Gegenstück.

1553.

287) Eine Vase; darüber Ranken, zur Rechten ein Weib mit Löwenbeinen, zur Linken ein Mann mit Stierbeinen. Zeichen und 1553 oben in der Mitte. H. 98 millim. br. 49. B. 287.

288) Aufsteigendes Ornament mit Ranken, welche aus einem Harnisch unten empor wachsen. Zeichen und 1553 oben in der Mitte. H. 137 millim. br. 44. B. 288.

C. Ohne Zeichen und Jahreszahl.

289) Zwei Ranken, die rechts und links unten entspriessen und in der Mitte verbunden sind. Ohne Zeichen, aber ganz in A.'s Manier der 30er Jahre. Doch wol sicher von ihm. Br. 115 millim. h. 34. Vergl. Bartsch X. 154. No. 19.

290) Ornament mit vier Amoren, zwei davon zu beiden Seiten einer Vase, die andern zu den Seiten eines Fratzenkopfes. H. 90 millim. br. 79. Bartsch, p. 449, wagt es nicht, dieses sich sehr dem Geschmacke Aldegrever's nähernde und vortrefflich gestochene Blatt diesem mit Sicherheit beizulegen. Er hält es für eine Anfangsarbeit des Künstlers.

Zugeschriebene Stiche.

1) Ein nacktes vom Profil gesehenes Kind, nach links schreitend. Es hat einen Degen zur Seite und trägt auf der Achsel eine Hellebarte. Oben links das Zeichen. 16. B. App. 1.

2) Ein nacktes vom Profil gesehenes Kind nach rechts. Es trägt eine Lanze, hat einen Dolch zur Seite und reitet auf einem Steckenpferd. Ohne Zeichen. 16. Gegenstück. Fehlt Bartsch.

Beide Bll., die auf keinen Fall von A. herrühren, sind ebenso schlecht gezeichnet als gestochen. Bartsch schreibt das letztere Bl. unter No. 57 dem A. Altdorfer zu. Gewiss ebenso wenig richtig.

3) Büste einer nackten Frau, auf dem Kopfe ein Tuch. Oben links das Zeichen. 12. Heineken führt es unter Aldegrever's Werken auf. Die Zeichnung ist schlecht, der Stich selbst ziemlich fein. Wenn wirklich von A., müsste es eine der ersten Arbeiten sein. B. App. 2.

4) Stehender Krieger mit Flasche und Stock. Rechts oben das Zeichen. kl. 8. Von Heineken bei A. aufgeführt, jedoch von dessen Manier ganz verschieden. B. App. 3.

5) Kain tödtet den Abel. Ohne Zeichen und Jahr. Rund. 1″ 7‴ Durchmesser. Von Heineken bei A., jedoch als zweifelhaft, aufgeführt. Nach Bartsch X. 123. No. 1 im Geschmack des Lukas van Leiden.

6) Nackter in einer Nische sitzender Mann mit einer Keule, einen andern zu Boden geworfenen Mann mit den Füssen tretend. Mit dem Zeichen. kl. 8. B. App. 4. Kleinlicher Stich, sicher nicht von A.

7) — Ders. Gegenstand von einem sehr geschickten Meister gestochen. Es sind hierin verschiedene Veränderungen: 1. Im Hintergrunde statt einer Nische eine Landschaft; 2. die Keule ist nicht mit Stacheln besetzt; 3. das Täfelchen mit dem Monogr. fehlt. Vermuthlich sind beide Bll. nach zwei verschiedenen Zeichnungen ausgeführt. kl. 8. B. App. 5.

8) Der verlorene Sohn, die Laute spielend, sitzt neben einem sich auf seine Schulter stützenden Weibe. Zur Linken ein Weinkrug und Gläser. Im Grunde sieht man ihn noch einmal bei einem Trog, woraus die Schweine fressen. In der Ferne eine Stadt am Wasser und zur Rechten ein Täfelchen mit Monogr. u. 1540. H. 7″ 7‴, br. 5″. B. App. 6. Wol nach einer Zeichnung A.'s; der feine und magere Stich aber nicht für seine Manier um 1540 passend. Von Pass. No. 291 als ächtes Bl. und als Bartsch fehlend aufgenommen.

9) St. Christoph als Pilger auf dem Boden vor einem Baumstamm sitzend, wie er sich mit der Rechten an einen aufwärts gestellten Baumast stützt. Oben in den Wolken trägt der Engel ein Täfelchen mit 1520. H. 2″ 6½‴, br. 1″ 9‴. Nagler, Monogr. No. 10. Gewiss nicht von Aldegrever. Ist das Bl. von B. Beham B. 10.

10—11) Nagler's (Monogr.) Nummern 15 u. 16 gehören zu den vergrösserten gegenseitigen Kopien aus der Folge der Hochzeitstänzer von 1551 zu No. 160 und 158, die erste ist mit 1552 bezeichnet.

12) Der Soldat mit Frau und Söhnlein auf dem Marsche. Diese gegens. Kopie nach J. Binck (B. 67) von Alart Claas trägt in spätern Abdr. das Monogr. Aldegrever's, indem das C desselben in G. verändert wurde. Bartsch hatte es (No. 175) als Jugendarbeit A.'s aufgeführt, da ihm ein gefälschtes Exempl. vorgelegen. (*Notiz von M. Thausing*).

13) In Dibdin's Bibliogr. Decameron, II. 285

finden wir eine angebl. nach A. gest. Vignette. Vase in der Mitte, woraus Ranken, die rechts von einem Satyr mit Keule, links von einer Frau gehalten werden. Beide gehen in Rankenwerk aus. Rechts unten das Monogr. Unter dem Bl. Aldegrever sc. 1540. H. Cook fec. Schmal qu. 8. A. hat ein derartiges Bl. 1540 nicht gestochen. Wol Kopie nach dem Bl. des sogen. Alart Claas B. 46.

14) Bildniss eines vornehmen Mannes. Zur Linken sind das Ornament No. 279, unten die beiden Nrn. 209 und 210 kopirt, s. daselbst. Anonymer Stich auf Einer Platte. Bez. SK (verschlungen) Loeding exc. Delf. Auf dem Dresdener Exempl. steht, nach Mittheil. von *L. Gruner*, mit der Feder in alter Schrift: Ein accurat Portrait Heinrich Aldegrafs. gr. 4. B. App. 7.

15) Dolchscheide mit einer grossen Anzahl menschlicher und Thierfiguren verziert. Oben tragen zwei nackte Kinder ein Wappenschild, worauf A.'s Zeichen. Sehr schlecht gezeichnet und gestochen. Schmal kl. Fol. B. App. 8.

16) Hl. Hieronymus. Kopie nach dem Holzschnitte Dürer's (B. 113). Mit A.'s Monogr. H. 3″ 4‴, br. 2″ 3‴ (Katal. Dumesnil p. 4).

17) Goldschmiedsmuster ohne Datum. Drei Genien tragen einen Aufsatz mit Arabesken. Der untere Theil ist schüsselförmig, der obere bildet eine Art Becher. Ohne Zeichen. H. 2″ 11‴, br. 1′. Nagler, Mon. No. 27. S. B. Beham, B. 54.

18) Ein verziertes Feld mit drei Todtenköpfen im untern Theil. Mit dem Zeichen.

19) Muster zu einem Degengriff mit einem Herrn, der einen Todtenkopf auf der Brust trägt. Beide Bll. im Nachtrag zum Katalog Reynard, ohne Maßangabe.

20) In dem sehr seltenen Buche »Historia von dem Bittern leiden Sterben und Frewden reichen Aufferstehung unsers hochverdienten erlösers und haillands Jesu Christi — — in Druck verfertiget und verlegt durch Johann Wilhelm Frisaeum«, Tübingen 1629, 4, sind 11 Stiche der Passion von dem Meister A G, den man Albrecht Glockendon nennt. Der Herausgeber sagt in dem Vorwort irrig, »dass sie von dem Alten Graffen d. i. Aldegrever) möchten erfunden worden sein«.

Holzschnitte.

1) Hl. Barbara von ihrem Vater zum Tode verurtheilt. Sie kniet links vor ihrem Vater, der sich nach rechts entfernt, sie mit zorniger Miene anblickend und mit der Linken nach ihr deutend. Rechts zwei andere Männer, welche sie in den Thurm, welcher sich im Hintergrunde erhebt, abzuführen bestimmt sind. Links oben das Zeichen. H. 5″ 3‴, br. 3″ 6‴. Pass. 1.

Hiervon eine Kopie aus Bürkner's xylogr. Anstalt zu Dresden in R. Weigel's: Holzschnitte. Eine Auswahl von schönen etc. Formschnitten. IX. No. 43.

2) Thisbe klagt über den todten Pyramus, der am Boden liegt, das Schwert ohne Griff in der Brust. Sie erhebt jammernd die Hände. Rechts burgähnliche Gebäulichkeiten, links ein Baum, worauf das Zeichen. Rund. Durchmesser 230 mill. Fehlt Bartsch. Pass. 2.

3) Der Herzog Wilhelm von Jülich. Büste, mit Barett. Von Gottes gnaden Wilhelmus etc. Unten 12 latein. Verse, dann: Hinricus Aldegrever Suzatien. faciebat ANNO. M. D. XLI. Fol. Fehlt Bartsch. Pass. 3.

4) Johann von Leiden, Brustbild, mit Barett u. kurzem Bart. Profil nach links. Von dem Stich ganz verschieden. Oben bezeichnet: Jā boeckelsoē vā Leydē Coninc de' wederdopers toe Münster. Links in der Ecke oben sein Wappen. Links und rechts vom Kopfe: Godes Macht / Is myn Cracht. Gehört zu einem Buche, denn auf dem Münchener Exempl. steht in alter Schrift mit Feder darauf: Vide Titulum fol. sequenti. H. 305 millim. br. 236. Nagler's, Mon. I. p. 293, Behauptung, dass dies Bl. von A. sei, ist ganz willkürlich. Es fehlt sein Monogr., und das Bl. verdient auch nicht Nagler's Lob.

Nach ihm gestochen, lithographirt und photographirt:

1) Das sogenannte Wiedertäuferbad. Ein mit nackten Männern, Weibern und Kindern angefülltes Bad. In der Mitte A.'s Zeichen, unten das des Virgil Solis, der das Bl. nach einer Zeichnung von Aldegrever ausgeführt hat. kl. Fol. B. VIII. App. 9.

Man trifft öfters Abdrücke, worin das Zeichen des Virgil Solis ausradirt ist. Daher wol die irrige Meinung, als gebe es einen Stich desselben Gegenstandes von Aldegrever selbst ausgeführt.

2) Bildniss eines Unbekannten. Gez. von Lor. Metalli, gest. von C. Lasinio. gr. Fol.

3) Besuch Mariä bei Elisabeth. Gez. von L. Metalli, gest. von C. Lasinio. gr. Fol.

Beide in der Reale Galeria di Torino von Massimo d'Azeglio. Tav. XLXVI u. XLXVII. Auf den Bll. steht: Alberto Durero pinx., im Text dagegen Aldegrever; beides gewiss irrig.

4) Zwei gehende Paare, Hochzeitstänzer. Federzeichnung. Zu der von A. selbst verkleinert gest. Folge. Gest. von J. d. Laurentz. kl. qu. Fol. Krüger und Laurentz, Sammlung. Beibl. s. R. Weigel, Die Werke der Maler in ihren Handzeichnungen.

5) Der hl. Martin einen Armen speisend und die hl. Apollonia. Kreide, Feder u. mit Tusche lavirt. Lithogr. von F. Krammer. Fol. Zu den lithogr. Kopien der Sammlung der Albertina in Wien. s. Weigel, Handzeichn.

6) —— Dies. Zeichnung. Photogr. von G. Jägermayer. Fol. Albrechtsgalerie 166. s. Weigel, Handzeichn.

7) Lucretia sich tödtend. Fol. Photogr. von J. Laurent nach dem Orig.-Gemälde in dem kgl. Museum zu Madrid.

8) Photogr. von Adolf Braun in Dornach nach Handzeichn. in der Accademia delle belle arti in Venedig:

Hermaphrodit.
Beschneidung Christi.
Christus auf dem Oelberg.
Christus gefesselt.
Verspottung Christi.
Entkleidung Christi.
Geisselung Christi.
Kreuzigung Christi.
Christus am Kreuz.

s. Heineken, Dict. I. 106 ff. — Bartsch, Peintre-Graveur. VIII. 362 ff. — Derselbe, Anleitung zur Kupferstichkunde. II. 1—7. 69. — Heller, Nachträge zu Bartsch. — Zani, Encicl. Thl. II. passim. — Brulliot, Monogr. passim.

— Ottley, Notices. — Le Blanc, Manuel. — Nagler, Monogr. I. 583 ff. u. passim. — Passavant, Peintre-Graveur. IV. 102 ff.

W. Schmidt.

Aldeguëla. Josef Martin de Aldeguëla oder Aldehuëla war einer der angesehensten Baumeister seiner Zeit. Er soll 1730 zu Manzaneda in der Diöces Teruel geb. und 1802 zu Málaga gest. sein. Da aber sein Alter auf 78 Jahre angegeben wird, so muss er schon 1724 geb. sein. Er war ein Schüler des Josef Corbinos u. bildete sich weiter unter Francisco de Moyo im Königreiche Aragon aus. Nachdem er die Prüfung bestanden hatte, vertraute man ihm den Bau des Jesuitenkollegiums zu Teruel an, der ihm zuerst in jener Gegend einen Namen machte. Dann berief ihn Bischof Isidro Carvajal von Cuença zur Vollendung der Kirche S. Felipe Neri, zu welcher die Zeichnung Ventura Rodriguez 1778 geliefert hatte. Dieser Bau erhöhte seinen Ruf, so dass er zum Baumeister dieser Diözes ernannt wurde. Als solcher führte er mehrere Klosterbauten und einige untergeordnete Bauten an der Kathedrale aus. Bischof Josef Molina Lario Navarro von Málaga berief ihn dann zur Ausführung einer zwei Leguas langen Wasserleitung für diese Stadt. Ausser derselben baute er dort das Kollegium S. Telmo, das Konsulat und die neue Augustinerkirche mit einem Altar-Tabernakel (retablo) aus Jaspis und Stuck, u. entwarf mehrere andere Altäre in und ausserhalb der Stadt. Der Rath von Kastilien liess von ihm 1761 die 100 Varas (300 Fuss) hohe grossartige Tajo-Brücke, die Röhrenleitung u. andere öffentliche Werke in Ronda bauen, und das höchste Tribunal beauftragte ihn mit dem Wiederaufbau der Brücke von Loja über den Genil. Endlich sandte man ihn mit dem Ingenieur Domingo Belestá und seinem Schüler Silvestre Bonilla 1793 nach Granada, um die Pläne des Palastes Karls V. in der Alhambra aufzunehmen, da derselbe ausgebaut und zu einem Kollegium für 200 edle Amerikaner eingerichtet werden sollte, was aber nicht zur Ausführung kam.

s. Llaguno y Amirola, Noticias. IV. 296. — Ford, Handbook for Travellers in Spain. p. 261.

Fr. W. Unger.

Aldenburgh. Daniel Aldenburgh, Kupferstecher, arbeitete zu Köln im Anfang d. 17. Jahrh., zum Theil für J. Bussemacher's und G. Altzenbach's Verlag. Auf einer Kopie der Madonna mit den Kirschen von H. Goltzius nennt sich der Stecher Daniel Aldenborg; es ist dies vermuthlich derselbe Meister. Seine Arbeiten sind sehr handwerksmässig.

Brulliot (Monogr. I. 108) u. Nagler (Monogr. I. 368) haben ihm zwei Bll. mit Christus am Oelberge und dem hl. Ignaz zuschreiben wollen.

1) Anbetung der Hirten. In Ornamentrahmen. Oben Natalis Christi, unten Quis natus etc. Bez. Daniel Aldenburgh fecit. 4. Fehlt Merlo.
2) Maria mit dem Kind in einem Garten. Veniat dilectus meus —. Daniel Aldenburgh fecit et ex. coloniae. 8.
3) Der kleine Jesus das Kreuz tragend. Terra animae —. Daniel Aldenburgh fecit et excu. Coloniae. 8.
4) Christus vor Kaiphas. Hoc est inventum Viennae austriae, sub terra lapidi incisum Daniel Aldenburgh sch. Mit Bussemacher's Adr. qu. Fol.
5) Maria von Heiligen und Engeln für einen Sterbenden angerufen. Mit G. Altzenbach's Adr. Fol.
6) Der hl. Ignaz, vor dem Kruzifix betend. Mit dem aus A u. D zusammengesetzten Monogr. 8. Nagler, Monogr. I. 368.
7) Die hl. Agathe. Daniel aldenburgh fecit et ex. coloniae. 8.
8) Die hl. Ursula. Daniel Aldenburgh jun fe et ex Coloniae. 8.
9) Die hl. Katharina. Haec est virgo —. Daniel Aldenburgh fecit et excu. Coloniae. 16.

s. Merlo, Kunst und Künstler in Köln (Nachrichten etc.). — Derselbe in: Organ für christl. Kunst. XV. 180.

Notiz von H. Lempertz.

W. Schmidt.

Aldenrath. Heinrich Jakob Aldenrath, Porträtmaler, Miniaturmaler und Lithograph, geb. den 17. Febr. 1775 zu Lübeck, wo sein Vater eine Fabrik von goldenen Tressen besass. A., der älteste von neun Geschwistern, erhielt seinen ersten Kunstunterricht von dem in Lübeck ansässigen Landschafts- und Thiermaler Johann Jakob Tischbein. Besonders gefördert wurde er aber, und namentlich im Porträtfache, durch die Unterweisung des 8 Jahre älteren Kunstgenossen Friedrich Karl Gröger, der sich damals in Lübeck niederliess. Mit diesem knüpfte er das innigste Freundschaftsverhältniss, so dass beide Maler bis an den Tod des zuerst abgerufenen Gröger beisammen lebten und arbeiteten u. fast nur zusammen genannt werden. Manches Bild ist ihre gemeinsame Arbeit; was von dem Einen oder dem Anderen herrührt, ist nicht selten schwer zu bestimmen. Wahrscheinlich ist auch A. J. Carstens, der sich nach seiner Rückkehr aus Italien 5 Jahre (bis 1788) in Lübeck aufhielt, nicht ohne Einfluss auf Beide gewesen.

Mit Gröger besuchte Aldenrath die Akademie in Berlin. Zur weiteren Ausbildung gingen darauf Beide nach Dresden und zuletzt nach Paris, wo damals Kunstschätze aller Völker durch Napoleon sich vereinigt fanden. Nach ihrer Heimkehr nahmen die Freunde abwechselnd in Lübeck, Hamburg, Kiel und Kopenhagen ihren Aufenthalt, wohin sie, als ihr Ruf als Bildnissmaler sich immer mehr verbreitete, angesehene Aufträge führten. Aldenrath malte u. a. in Kopenhagen den König von Dänemark, wie es heisst, im Ganzen dreizehn Mal für den dänischen Hof. Nach dem Frieden 1814 wurde Hamburg der feste Wohnsitz beider Maler, wo sie reichlichen Verdienst fanden u. einen Kreis von Kunstfreunden um sich vereinigten. Nach dem Tode Gröger's im J. 1838 arbeitete A. noch eine Zeit lang allein, bis er 1842, auch in Folge von

Augenschwäche, sich zur Ruhe setzte u. zu Verwandten auf ein Gut in Holstein begab. Die Sorge um seine schwer erkrankte Pflegetochter rief ihn jedoch noch einmal nach Hamburg zurück, wo er bald nach seiner Ankunft erkrankte und am 25. Febr. 1844 starb.

Aldenrath war ein ebenso fruchtbarer, als begabter Künstler. Als Porträtmaler war er im Treffen sehr glücklich u. verband mit bestimmter Zeichnung eine sorgfältige Ausführung. In früherer Zeit fertigte er, gleichwie Gröger, seine Porträts in Silberstift und Sepia und brachte es hierin zu grosser Vollendung. Späterhin wandte er sich vorzugsweise der Miniatur zu. Seine Werke in letzterem Fache zeichnen sich durch treffende Charakteristik und Wärme des Kolorits, sowie durch natürliche Haltung aus; insbesondere gelangen ihm die Frauen. Die Bilder seiner letzten Zeit haben oft allzu violette Schatten. Auch in seinen auf Stein gezeichneten Porträts, von denen er einige ebenfalls in Gemeinschaft mit Gröger ausgeführt, ist A. recht tüchtig. A. hat auch radirt.

s. Genius des 19. Jahrh. 1802. Februar. — Hamburgisches Künstler-Lexikon. 1854.

Th. Gaedertz.

a) Von ihm lithographirt:

1) Selbstbildniss: Aldenrath, Lithograph. Von ihm selbst lithogr. Unbenanntes Brustbild. Fol.
2) J. A. Albers, Dr. med. † 1821. Lithogr. von Gröger u. Aldenrath. Fol.
3) Joh. Heinr. Campe, Jugendschriftsteller. Nach J. H. Schröder. Lithogr. von Gröger und Aldenrath. Fol.
4) J. W. H. Conrad, Prof. der Med. Gemalt von Xeller. Fol. Leipzig.
5) F. Gerstäcker, Sänger, 1788—1825. Lithogr. von Gröger u. Aldenrath 1820. Fol.
6) Friedrich Karl Gröger, Maler und Lithogr., geb. 1766. Unbenanntes Porträt. 1828. gr. Fol.
7) Fr. Ludw. Schröder, Schauspieler und Dichter. † 1816. Gröger p. Aldenrath lith. Fol.
8) Christian Graf zu Stolberg, Dichter, 1748—1821. Brustbild. Nach Gröger lith. 1818. 4.
9) Chr. Fr. Ludw. Strack, Prof. zu Bremen. Lith. von Gröger u. Aldenrath. Fol. Bremen.
10) Aug. D. Chr. Twesten, Prof. der Theol. zu Berlin. Lithogr. von Gröger und Aldenrath. kl. Fol. Kiel.
11) F. A. Waitz, Arzt, geb. 1798. J. G. Schadow del. ad viv. Lithogr. von Gröger und Aldenrath. 1827. Fol.
12) Klopstock, der Dichter. 8.
13) Adolf, Herzog von Cambridge. gr. Fol.
14) Carl v. Villers. Fol.
15) Hansen, Oberbaudirektor. Fol.
16) J. C. Lindenberg, Bürgermeister zu Lübeck, nach Suhrlandt. 8.

b) Nach ihm gestochen:

Joh. von Ewald, dänischer General. Gest. von Riedel 1811. 4. Leipzig.

Notizen von Andresen.

W. Engelmann.

Aldewereld. H. van Aldewereld, Maler, blühte in der Mitte des 17. Jahrh. zu Amsterdam. Nach Kramm sind von demselben im Besitz des Herrn J. J. F. Alewyn zu Utrecht die Bildnisse von Gerard Kock u. Geertruid van Schuilenburg, welche sich 1639 verheirateten. Auch kannte er ein Genrebild des Meisters: Ein Soldat, vor seinem Zelt sitzend, steckt seine Pfeife an, mit Beiwerk. Im Katalog Hoet (I. 584) steht verzeichnet: Eine Geburt Christi durch »Alderweerelt«. Ausserdem gibt es mehrere nach ihm gestochene Bildnisse, was also sein Hauptfach gewesen zu sein scheint. Kramm vermuthet, dass er bloss aus Liebhaberei malte, und vielleicht eine angesehene Persönlichkeit war, weil seine Werke selten sind und es ihm verstattet war, die Bildnisse so hochstehender Leute zu malen. Er wurde öfters H. van Alde genannt, weil er seine Werke so mit Beifügung einer abgebildeten Welt (♁) zeichnete u. man letzteres Zeichen unbeachtet liess.

Nach ihm gestochen:

1—5) Folge von holländischen Admiralen, von Michael Mosyn gest. Bei jedem Bildniss ist der gleiche Passe-par-tout gebraucht. *J. Phil. v. d. Kellen (schriftl. Mittheilung)* glaubt, dass A. bloss diesen Passe-par-tout gezeichnet habe.
 I. Mit der Adr. von L. Lodewycksz.
 II. Mit der Adr. von F. de Widt.
 1) M. A. de Ruyter. Gest. von M. Mosyn. Unten Marine mit Kriegsschiffen, geätzt von R. Zeeman (fehlt Bartsch, s. Weigel's Kunstlagerkat. No. 20387). Diese Seeschlacht ist auch zu den 4 flgd. Bildnissen benutzt worden. Oval. Fol.
 2) Jan Evertsen. Oval. Fol.
 3) Jan van Galen. Oval. Fol.
 4) Marten Harpertz Tromp. Oval. Fol.
 5) Witte Corneliss de Witte, Viceadmiral. Oval. Fol.
6) Bildn. des Amsterdamer Predigers Casparus de Carpentier, in halber Figur, nach links gekehrt, in einem Armstuhl vor einer Tafel sitzend. Im Unterr. 4 niederl. Verse: Hier blinkt etc. Gest. von J. Brouwer. Mit der Adr. von L. Lodewyks. 1654. Fol.
 I. Wie beschrieben.
 II. Im Unterrand ein anderer vierzeil. Vers: Hier siet ghy etc. Der Name des Stechers ausgeschliffen. Mit Adr. von J. Craelinghe.
7) Hiervon eine anonyme gegens. Kopie mit der Adr. des Frans Carelse. Im Unterrand derselbe Vers: Hier siet ghy etc. Fol.
8) Bildn. Wilhelm's III., Prinzen von Oranien. Als Kind, stehend, ganze Fig., auf dem Buitenhof (Name eines öffentlichen Platzes im Haag). Im Hintergrunde der Palast der Statthalter. Mit 8 holländ. Versen. Von einem unbekannten Stecher. H. van Aldewerelt inv. Lodewyck Lodewycks exc. Fol. Aussergewöhnlich selten.

s. Heineken, Dict. — Ottley, Notices. — Le Blanc, Manuel. II. 59. — Kramm, De Levens en Werken etc. pp. 9. 1169. — Fred. Muller, Cat. van 7000 portretten. p. 58.

Notizen von J. Phil. v. d. Kellen.

W. Schmidt.

Aldibrandus. Aldibrandus (nicht Aldibrandrus, wie Tronci in Memorie e Documenti p. s. a. istoria di Lucca VIII. 8 schreibt) wird mit Belenatus in einer Inschrift der Vorhalle von S. Martino in Lucca als operarius und mit der Jahrszahl 1233 genannt. s. den Art. Belenatus. Aliprando bei Odorici (il Battistero di Parma descritto da Mich. Lopez, Disp. 2. p. 6) ist wol nur ein Schreibfehler.

Fr. W. Unger.

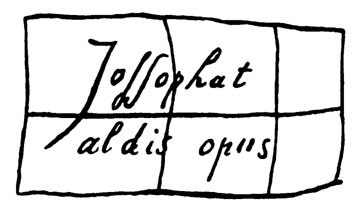
Aldighieri, s. Altichiero da Zevio.

Alding. Alding, Zeichner oder Maler am Anfang des 19. Jahrh. Nach ihm gest.:

Matwei Iwanowitsch Platow, Kosakenhetman. Brustbild. Gest. von Bollinger. 4. Berlin.

W. Engelmann.

Aldis. Mit dieser Bezeichnung findet sich im



Museum zu Parma ein hl. Sebastian, stehend u. angebunden, einen Pfeil mitten in der Stirne, ein sehr helles, gelbgrün-schillerndes Tuch um die Lenden. Die Gestalt hebt sich von einem Wasser ab, welches von hinten nach dem Vordergrunde des Bildes fliesst, darauf sich schöngrüne, fett behandelte Pflanzen und weisse Blumen zeigen. Links gewahrt man ein Rebhuhn und einen Distelfinken. Das Bild ist in altvenezianischer Weise, etwa um 1500 gemalt. Der Name des Meisters sonst unbekannt.

O. Mündler.

Aldiverti. Alfonso Aldiverti, Maler von Rovigo in der ersten Hälfte des 16. Jahrh., Sohn eines Notars. Von ihm liess der Franziskaner Fabrizio Aldiverti (vielleicht sein Oheim?) die kleine Kirche Madonna del Terz' Ordine oder S. Maria della Neve mit Malereien aus der Geschichte Jesu schmücken. Zwei dieser Darstellungen sind bezeichnet, die eine, Verurtheilung des Heilands mit Datum: ALFONSY DE ALDIVERTIS OPUS 1615. Sie sind, so berichtet Bartoli, in alterthümlichem Stile und erinnern an die Kupferstiche Dürers. A. hat auch in Fresko in der Kirche S. Biagio in Lendinara gemalt; von ihm ist ferner der hl. Carlo Borrommeo vor einem Kruzifix in S. Bartolommeo zu Rovigo. Diese Malereien waren zu Ende des vorigen Jahrh. noch erhalten.

s. Franc. Bartoli, Le pitture etc. della città di Rovigo. Venezia 1793. pp. 28. 123. 124. 313.

*

Aldo. Aldo, Baumeister, Buleus, Maler, und Oelintus, Bildhauer u. alle drei zugleich Mönche von Monte Cassino um 530, werden in einer Stelle einer angeblichen Chronik des Klosters Vivarium, jetzt Vivarese, bei Squillace in Unteritalien genannt, welche Cicognara (Storia d. Scult. II. 50) nach der Mittheilung eines seiner Angabe nach eifrigen Forschers publizirt hat. Ein solches Chronicon Vivarese ist jedoch nicht bekannt, u. die ganze Erzählung von diesen drei Künstlern trägt zu sehr das Gepräge der Erfindung, als dass man nicht hier eine der zahlreichen Fälschungen von italienischen und besonders süditalienischen Geschichtsquellen vermuthen sollte, die in neuerer Zeit nachgewiesen sind. Ob Cicognara's Gewährsmann ehrlich zu Werke ging, ob überhaupt ein angebliches Chronicon Vivarese existirt oder nur die durch Cicognara bekannt gewordene Stelle erfunden ist, lässt sich freilich nicht beurtheilen. Die in dieser Stelle enthaltene Erzählung ist folgende.

Jene drei Künstler waren als Anhänger des Königs der Ostgothen, Theodorichs des Grossen, nach Konstantinopel vertrieben u. kehrten nach Italien zurück, was also nach dessen Tode (526) geschehen sein musste. Doch fanden sie keine Ruhe, sondern sahen sich durch neue Verfolgungen genöthigt, in Burgen und Einsiedeleien Arbeit zu suchen, bis sie in dem von dem hl. Benedikt 529 gegründeten Kloster von Monte Cassino das Mönchskleid anlegten. Für dieses Kloster haben sie dann ihre Kunst auf's beste verwandt. Von dort begaben sie sich nach dem Kloster auf dem Berge Moscio, welches Cassiodor dort bei seiner Vaterstadt Squillace in Kalabrien 539 gründete, und das nach den Fischteichen, welche sie dort bei dem Flüsschen Palena am Fusse des Moscio anlegten, den Namen Vivarium erhielt.

Was diese Erzählung verdächtig macht, ist nicht allein die Sprache, die weit mehr den Charakter neuerer Zeit, etwa des 16. Jahrh. trägt, als den einer dem Anfange des 6. Jahrh. naheliegenden Zeit, sondern auch der Inhalt und die Ausführlichkeit dieser Geschichte, die ganz gemacht zu sein scheint, um die Lieblingstheorie des 16. Jahrh., dass die moderne Kunst durch Künstler aus Konstantinopel in Italien eingeführt sei, zu belegen. Dazu kommt noch, dass Cicognara eine weitere Stelle aus einer Chronik des Klosters Farfa in Kalabrien hinzufügt, wonach jener Oelintus (der hier jedoch Olinctus genannt wird) in Monte Cassino die Marmorkisten für die Gebeine der Heiligen verfertigt haben soll. Es ist schon auffallend, dass eine solche Nachricht in einer Chronik von Farfa vorkommen soll, da dieses Kloster nichts mit Monte Cassino zu thun hat u. erst mehre Jahrhunderte später gegründet ist. Zudem kommt aber jene Stelle gar nicht in den gedruckten Nachrichten von Farfa vor, weder in dem Chronicon Farfense bei Muratori (Script. rer. Ital. II. II. 291), noch in der Constructio Farfensis (bei Pertz, Mon. hist. Germ. XIII. 520), und Cicognara gibt nicht an, woher er die angebliche Stelle einer Chronik

von Farfa habe. Dies trägt also nur dazu bei, die Stelle aus der angeblichen Chronik von Vivarium noch verdächtiger erscheinen zu lassen.

Dennoch hat Fr. de Verneilh (Architecture byzantine en France p. 127) jene Erzählung benutzt, u. zwar in einer ganz unpassenden Weise, indem er weder die Zeit beachtet, von welcher die Rede ist, noch die angebliche Quelle, aus welcher sie stammt. Er gibt nämlich, indem er von dem Einflusse der byzantinischen Kunst im 11. Jahrh. spricht, an, dass nach Berichten des Chronisten von Monte Cassino sowol griechische Künstler nach Italien gekommen seien, als auch italienische Künstler in Konstantinopel gearbeitet und dann ihre dort erlangte Geschicklichkeit später in ihrer Heimat in Anwendung gebracht hätten. Dann lässt er ohne Angabe der Quelle die bekannte Stelle aus der Chronik des Leo von Ostia, wonach Abt Desiderius von Monte Cassino beim Bau seines Klosters konstantinopolitanische Künstler benutzte, u. gleich dahinter jene Stelle der Chronik von Vivarium abdrucken. Dabei verfährt er überdies so ungenau, dass durch das Ausfallen einiger Worte der Zusammenhang zum Theil unverständlich u. überdies aus dem Buleus ein Baleus wird. Auch bei Schnaase (Kunstgeschichte, IV. II. 546) ist die Darstellung nach Verneilh aufgenommen (wobei aus dem Buleus ein Bateus geworden) und dazu auf Leo Ost. bei Félix de Verneilh p. 127 verwiesen, während die betreffende Stelle in den Ausgaben des Leo Ostiensis gar nicht vorkommt. Die Erwähnung des Domnus Teodoricus hätte schon darauf führen können, dass jene drei Künstler wenigstens nicht im 11. Jahrh. aus Konstantinopel nach Unteritalien gekommen sind.

Fr. W. Unger.

Aldo. Aldo murator qui fuit fundator et principalis super opus istius ecclesiae. Inschrift in dem Fussboden der Kirche Sta. Maria in ara coeli zu Rom, anscheinend aus dem 15. Jahrh. u. vielleicht auf die von dem Kardinal Caraffa vorgenommene Restauration dieser Kirche zu beziehen.

s. Promis, Notizie epigraf. p. 31.

Fr. W. Unger.

Aldoni. Boniforte Aldoni, ein piemontischer Maler, der um die Mitte des 16. Jahrh. blühte. In einer Privatsammlung zu Vercelli sah ich eine grosse Tafel mit der hl. Jungfrau, das nackte Kind auf dem Schoosse haltend, das ein ihm von dem jugendlichen Johannes hingehaltenes Lamm liebkost. Zu beiden Seiten knieen die hh. Joseph und Hieronymus, und vorn ein Mönch in grauer Kutte. Das Bild verräth die Nachahmung Leonardo's, zunächst aber Abhängigkeit von Gaudenzio Ferrari. Lange Köpfe u. überhaupt lange, steife Formen lassen es wenig anziehend erscheinen; dabei aber ist die Modellirung sehr schön und die Farbe bei Kraft und grossem Schmelz vortrefflich. Das Bild hat die Bezeichnung:

Bonifortus De aldonibus operabatur Anno 1548

O. Mündler.

Aldrich. Henry Aldrich, angesehener und vielseitig gebildeter Gelehrter, Dekan der Christ-Kirche zu Oxford um 1689 u. Lehrer am Christ-Church-Collegium daselbst, auch als Architekt thätig, geb. 1647, † den 14. Dez. 1710. Abgesehen davon, dass er seiner Zeit in England einer der tüchtigsten protestantischen Theologen war, besass er eine gründliche klassische Bildung, wie er denn jedes Jahr für seine Schüler einen Klassiker des Alterthums herauszugeben pflegte. Ausserdem aber hatte er sich lange in Italien aufgehalten und dort viel mit den in der Baukunst sowie in der Musik hervorragenden Männern verkehrt; er selber war in beiden Künsten wol bewandert. — Nach seinen Plänen sind die Allerheiligenkirche zu Oxford und drei Seiten von Peckwater Court (einem Bau im Christ-Church-College) errichtet, auch hat er die Ausführung dieser Bauten geleitet. Taylor rühmt als sein bestes Werk die Fassade der Kirche Corpus Christi daselbst, nach dem Garten zu, welche sich durch anmuthige Einfachheit auszeichne. Auch als Theoretiker hat sich A. durch eine Schrift über Architektur, erst nach seinem Tode herausgegeben, hervorgethan.

Sein Bildniss, gest. nach Kneller, in der englischen Uebersetzung seines Werkes (s. unten).

Von ihm die Schrift:

Elementa architecturae civilis, ad Vitruvii veterumque disciplinam. Oxon. 1789. 8. Dieser Text findet sich gewöhnlich vereinigt mit der Uebersetzung:

The Elements of Civil Architecture according to Vitruvius and other ancients and the most approved practice of modern authors, especially Palladio, transl. by Ph. Smith. Oxford 1789. 8. Mit 55 Taf. und dem Porträt des Verf. nach Kneller. Spätere Ausgabe. Oxford 1821.

s. Taylor, Fine Arts in Great Britain. London 1841. II. 75.

*

Aldrick. Aldrick, englischer Maler. Nach ihm:

Joseph Benson von Edmond Hall, Herausgeber des Methodisten Magazin's, † 1820. Gest. v. Ashby.

W. Engelmann.

Aldrovandini. Künstlerfamilie von Rovigo stammend, aber zu Bologna ansässig.

Mauro Aldrovandini, Architektur- und Prospektmaler (besonders in Fresko), † zu Bologna 1680 im Alter von 31 Jahren. So berichtet Crespi (s. Literatur), der in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. zu Bologna lebend sicher gut unterrichtet war. Ueber eine Arbeit in Dresden, die ihm bisweilen zugeschrieben wird, s. Pompeo Aldrovandini. In den: Pitture etc. della Città di

Bologna (Bologna 1792) sind einige seiner Werke erwähnt.

Giuseppe Aldrovandini, Architektur- und Prospektmaler, Bruder des Vorigen, Schüler des Sirani, scheint dem Mauro A. nicht gleichgekommen zu sein.

Nach ihm gestochen:

Veduta del fuoco artificiale nel Campidoglio 1727 (Ansicht des Feuerwerks auf dem Kapitol). Gioseppe Aldrovandini inv. & del. Andrea Rossi sc.

Tommaso Aldrovandini, ebenfalls Architektur- und Prospektmaler, Sohn des Giuseppe A. geb. 21. Dez. 1653, † 23. Okt. 1736. Er war der berühmteste der Familie und stand in dem Fache, das er wie sein Vater und sein Oheim betrieb, seiner Zeit in grossem Ansehen; daher der Zeitgenosse Zanotto in seiner Geschichte der Akademie von Bologna sein Leben ausführlich beschrieben hat. A. war überhaupt einer der namhaftesten Maler jener Gattung, welche der Italiener quadratura nennt, und die insbesondere im 17. Jahrh., auch noch in der ersten Hälfte des 18. beliebt war. Dieselbe bestand in der Dekoration von Palasträumen, dann auch von Kirchen mit perspektivischen Malereien in Fresko, welche durch geschickte Darstellung einer reichen und festlichen Architektur die Räume belebten und zugleich grösser erscheinen liessen. Eine Kunst, welche besonders der Barockzeit entsprach, die den Eindruck des Grossräumigen und Palastartigen liebte. In den guten Werken dieser Art, so viel davon noch erhalten, zeigt sich viel Erfindungsgabe und eine tüchtige Kenntniss der gleichzeitigen Architektur; zudem grosse Gewandtheit in der perspektivischen Verkürzung u. eine entwickelte Freskotechnik, welche eine heitere, lichte Farbenwirkung zu erreichen weiss. Dies die Vorzüge, welche auch Tommaso A. zukommen. Dass diese Malereien dekorationsartig behandelt sind, liegt in der Natur der Sache; sie hatten keine Bedeutung für sich und waren nur ein Schmuck der Räume. Auf lange Dauer konnte sie keinen Anspruch machen, und in der That ist das Meiste davon zu Grunde gegangen. Die Maler, welche sich dieser Gattung widmeten, trieben gewöhnlich diese Kunst ausschliesslich; so dass sie für die Darstellung der Figuren in ihren Bildern grösstentheils andere Maler zuzogen. Viele von ihnen gingen von der Schule von Bologna aus.

Mauro, der Oheim des Tommaso, gewahrte bald dessen Talent und bewirkte, dass der junge Neffe, der zum Studium bestimmt gewesen, seiner künstlerischen Neigung folgen durfte. Tommaso wurde sein Schüler und machte solche Fortschritte, dass er in seinem 15. Jahre Jenem fast gleich kam und manche seiner Arbeiten übernehmen konnte. Unter Cesare Gennari, dann unter Cignani erlernte er weiterhin auch die Figurenmalerei. Nach mancherlei Arbeiten in Bologna (auch Theaterdekorationen) ging er mit dem Oheim nach Forli und malte dort mit ihm und Cignani, dessen Weise er sich immer mehr anschloss, den Saal des Stadtpalastes. Seitdem war er überhaupt in verschiedenen Städten Oberitaliens viel beshchäftigt; in Verona und Venedig mit dem Oheim, in Parma, wohin ihn zuerst Cignani berief, um die architektonische Ornamentation zu seinen Bildern zu malen, und er späterhin zweimal zurückkehrte, um in S. Giovanni verschiedene Kapellen auszustatten; in Turin, wohin er 1688 mit Ant. Burrini ging, um dort gemeinschaftlich mit diesem zu arbeiten; in Ferrara, wo er für Kirchen und Paläste thätig war; in Genua, wo er, zuerst von einem der Spinola beschäftigt, in den Palästen der prachtliebenden Grossen viel zu thun fand. Im Pal. Marcello Durazzo war noch 1819 die Ornamentation eines Saales mit der Darstellung der vier Elemente erhalten. Er kam dann 1701 noch einmal nach Genua, um die Malerei im grossen Rathssaal (Palazzo Ducale) auszuführen, wobei er die Figuren von Franceschini ausführen liess; damals eines der gerühmtesten Werke dieser Art (bei einer Feuersbrunst zu Grunde gegangen). Dazwischen arbeitete er immer wieder in Bologna, sowol für Kirchen als Paläste. Die Theaterdekorationen, welche er daselbst für das Theater Malvezzi zur Aufführung der Oper Nero malte, erregten solche Bewunderung, dass sie gestochen wurden; und es lässt sich mit Grund annehmen, dass was heutzutage der Art gemacht wird jenen Malereien bei Weitem nicht gleich kommt. — Auch in Tafelbildern namhafter Zeitgenossen scheint A. öfters die Architektur gemalt zu haben. So in einem Bilde des Cignani, gen. die Nacht des hl. Joseph, das sich jetzt in der Brera zu Mailand befindet (früher in S. Filippo zu Forli).

Zanotto bemerkt eigens, dass Tommaso Meister in der Täuschung war und rühmt, dass die von ihm gemalten Räume viel grösser erschienen, als sie in Wirklichkeit waren. In solchen Darstellungen sei er immer kühner geworden, so dass er sogar Ansichten gemalt habe, die den Ortsbedingungen des zu schmückenden Raumes geradezu entgegen gewesen. Man sieht, wie hier die malerische Zimmerausstattung des Rokoko ihren Ursprung nimmt. Wie genau es übrigens Tommaso nahm, erhellt aus dem Umstande, dass er sich öfter zu seinen perspekt. Darstellungen Modelle von Thon oder Holz machen liess; und wie gut er sich auf Architektur verstand, bewiesen die Entwürfe zu Gebäuden, welche er hinterlassen.

Sein Bildniss, Brustb. in Oval, in Zanotto, Storia dell' Accad. Clement. I. 421. 4.

s. Zanotto, Storia dell' Accad. Clement. di Bologna. Bologna 1739. I. 421 f. — Ratti, Istruzione etc. Genova. Genova 1780. passim. — Nouvelle Description de Gênes. Gênes 1819. p. 98.

Pompeo Aldrovandini, Architektur- und

Dekorationsmaler, Sohn des Mauro A. und Schüler seines Vetters Tommaso, geb. zu Bologna 1677, † zu Rom 1735 (nach Zanotto, der als Zeitgenosse wol gut unterrichtet war) oder 1739 (nach Rosini). Derselbe arbeitete nicht nur in verschiedenen Städten Italiens, sondern auch in Deutschland, insbesondere in Dresden, wo er zu Anfang des 18. Jahrh. unter König August II. eintraf und das Opernhaus mit Fresken zierte, in Prag und Wien. Es heisst gewöhnlich, die Malereien in Dresden habe er mit seinem Vater Mauro ausgeführt; doch ist dies ein Irrthum, da Mauro schon 1680 gest. war. Später ging Pompeo nach Rom, wo er mit Gambarini und Stef. Orlandi in Kirchen und Palästen malte.

Nach ihm gestochen:

1) Triumphbogen zu Ehren des Papstes Klemens XII. errichtet vom Herzoge von Parma. Gest. von Gasparo Massi. gr. Fol.
2) Triumphbogen zu Ehren des Papstes Benedikt XIII. Gest. von Ar. v. Westerhout. gr. Fol.
3) Triumphbogen zu Ehren Innocenz XIII. Gest. von Arnold van Westerhout. gr. Fol.

Notizen von L. Gruner.

s. Zanotto, Storia dell' Accad. Clement. II. 390. — Heineken, Dict.

Literatur für sämmtliche Aldrovandini: Crespi in: Malvasia, Felsina pittrice III (Roma, 1769). 271. — Rosini, Storia della Pitt. Ital. VII. 48.

J. Meyer.

Alé. Gilles Alé s. Hallet.

Aleander. Johann Abraham Aleander, schwedischer Maler und Kupferstecher, geb. 1766. Er war Schüler des Fr. Gottman, wurde Viceamanuensis an der Akademie zu Stockholm und † in hohem Alter 1853. Man kennt von ihm einige Blumen- und Fruchtstücke.

Von ihm gestochen:

1) Bildniss des C. A. Grewesmöhlen. Nach Guill. Le Moine. Mit seiner Bezeichnung.
2) Prospekt der Stadt Cap »Utsigt af staden Cap«. Nach C. A. Bratt. Mit seiner Bezeichnung.

s. Boye, Målarelexicon. — Statskalendern, 1853. 1854. — Upfostrings-Sålskapets Tidningar, 1785. 1787.

Dietrichson.

Aleandri. Ireneo Aleandri, Architekt des 19. Jahrh. Derselbe hat den Bau des Sferisterio in Macerata (Mark Ancona) begonnen, ein grosses Gebäude für festliche Aufführungen, gymnastische Spiele u. dergl. A. führte den Bau aus bis zum ersten Stockwerk; da er anderweit beschäftigt wurde, vollendete jenen ein anderer Baumeister.

s. Ricci, Memorie storiche delle Arti etc. della Marca di Ancona. II. 400.

*

Aleas. Leonardo Aleas Vasco de Troya, Bildhauer zu Toledo, verfertigte 1538 die Wappenschilder des Kardinals Távera und des Kanonicus Diego Lopez de Ayala über dem Eingang zum Thurm der Kirche von Toledo. Dann war er 1539 mit andern Künstlern bei der Ausschmückung der Wand des Querschiffes rückwärts von der sogen. Löwenfassade beschäftigt, und arbeitete 1541 mit Diego Copin (s. diesen) an den Holzschnitzereien auf der Innenseite der Thorflügel derselben Fassade.

s. Cean Bermudez, Dicc.

Fr. W. Unger.

Alefounder. J. Alefounder, englischer Maler, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. einige Zeit in London wohnte. Er ging darauf, ungefähr im J. 1785, nach Ostindien und starb daselbst nach wenigen Jahren.

s. Edwards, Anecdotes of Painters etc. London 1808. p. 110.

Nach ihm gestochen:

1) J. Edwin, Schauspieler, als Lingo in der »Angenehmen Ueberraschung«. † 1790. Hüftb. Geschabt von C. H. Hodges. 1784. Fol.
2) Peter the wild Boy, as he appeared in the Year 1782. (Peter, der wilde Knabe, gefunden bei Hameln im Hannover'schen, † 1785.) Gest. von Bartolozzi in roth punktirter Manier. 1784. Fol. Boydell's Coll. VII. No. 81.

W. Engelmann.

Alegj. Giuseppe Alegii, Maler in Perugia, war einer der vier Maler, die 1576 erwählt wurden, um Orazio di Paris Alfani zu ersetzen, der als Stadtbaumeister und Maler des Rathssaales abgesetzt wurde.

s. Mariotti, Lett. pitt. Perug. p. 259.

Fr. W. Unger.

Alegre. Manuel Alegre, spanischer Stecher, geb. zu Madrid 1768, Schüler des Manuel Salvador Carmona, 1790 zum Mitgliede der Akademie von S. Fernando zu Madrid ernannt. Er hat ausser den unten genannten Bll. eine Anzahl religiöser Bilder gestochen, die ohne künstlerischen Werth sind.

1) Hl. Magdalena. Nach Mateo Cerezo (Nach dem Bilde in der Sammlung von D. Bernardo Iriarte). Fol.
2) Hl. Hieronymus. Nach Ant. Pereda (Gemälde in der Akademie S. Fernando zu Madrid). Fol. Seitenstück zu No. 1.
3) Hl. Petrus im Gefängniss. Nach Guercino. Fol.
4) S. Pedro Alcantara. Ohne Namen des Malers. kl. Fol.
5) Bildn. des Malers Murillo. Se ipse p. sc. 1790. 4.
6) Verschiedene Ansichten des Klosters auf dem Eskurial. Nach der Zeichnung des J. G. Novia. Gest. mit Thomas Lopez Enguidanos.
7—15) Die Bildnisse von: Perez de Guzman (nach Van Dyck), Martinez Siliceo, Gil de Taboada, P. Fernandez de Velasco, Josef del Campillo, Antonio Perez, Josef Pellicer, Francisco Valles, Josef Ribera; das Letztere vollendet von Carmona (nach dem Bilde in der Sammlung von D. Bernardo Iriarte). In Linienmanier. Grösstentheils nach der Zeichnung des Maea. kl. Fol. Zu der von der kgl. Chalcographie von Madrid veröffentlichten Sammlung gehörig.
16) Bll. zu dem Werke von Ruiz und Pavon: Florae

Peruvianae et Chilensis prodromus. Madrid 1794. Fol.

Notizen von Wessely.

Lefort.

Alegre. José Alegre, ein aragonesischer Bildhauer und Mitglied der Akademie S. Luis zu Saragossa, † 1867. Für die Kathedrale N. S. del Pilar daselbst fertigte er 1849 eine kostbare Thür von Nussbaumholz in der zweiten Vorhalle, welche viele auf die Jungfrau Maria bezügliche Reliefs enthält.

s. Ossorio y Bernard, Gal. biogr.

Fr. W. Unger.

Alegre. Pascual Alegre y Gorriz, Stahlstecher, geb. in Valencia, war Zögling der Malerschule in Madrid und Professor der Kupferstecherkunst bei der Akademie S. Carlos zu Valencia. Hier waren 1866 von ihm auf der National-Ausstellung ein Kruzifix nach Velazquez und ein Bildniss nach Goya. Auch stach er einige Bll. für die Geschichte des Escorial von *Ant. Rotondo* und für die von der Akademie von S. Fernando publizirte Gemäldesammlung.

s. Ossorio y Bernard, Gal. biogr.

Fr. W. Unger.

Alegreti. Mathias Alegreti (slavisch Radovanov), Baumeister und Bildhauer des 15. Jahrh., geb. zu Zara in Dalmatien. Laut einem Vertrage mit der Stadt Traù vom J. 1427 vollführte er die Wölbung im mittleren Schiffe des Domes in Traù, und im J. 1435 in Gemeinschaft mit dem Architekten Simeon Bulšić aus Zara die schöne Cisterne des Burgthurmes in Traù (in turri magna castri Tragurii) so wie die Ringmauer der Stadt auf der nördlichen und westlichen Seite.

s. Quadernae Communitatis Traguriensis. Msc.

J. Kukuljević.

Alegrey. Alegrey, englischer Maler oder Zeichner im Anfang dieses Jahrh. Nach ihm

Markham Sherwill, Montblanc-Besteiger im Jahre 1825. Gest. von G. P. Harding. 8.

W. Engelmann.

Alegritus. Alegritus Nutii s. Allegretto Nucci.

Aleidarch. Paul Aleidarch, deutscher Goldarbeiter, wurde mit vielen anderen ausländischen Kunsthandwerkern während der Regierung des Zaren Michail Feodorowitsch (1613 bis 1645) nach Russland berufen, um bei der Verfertigung von Reichskleinodien mitzuwirken. Aleidarch verfertigte eine Krone und eine Zarenmütze.

s. Забѣлинъ, О металлич. произв. въ Россіи, въ Зап. Имп. археолог. общ. (Sabelin, Ueber die Metallarb. in Russland, in den Mem. d. Kais. Archäol. Ges.) St. Petersb. 1853. V. 20 u. 111.

Ed. Dobbert.

Aleman. Aleman heissen in Spanien mehrere Künstler, die wahrscheinlich Deutsche sind:

Jorge Fernandez Aleman und sein Bruder Alexo Fernandez Aleman, s. Fernandez.

Juan Aleman, der Aeltere, der als Bildhauer an der äusseren Verzierung der Kathedrale von Toledo arbeitete. Er machte 1462 die Apostel an der Hauptfassade, die den Figuren Albr. Dürers ähneln sollen, also jedenfalls im Stil der deutschen Schule ausgeführt sind. 1466 begann er an dem Löwenportal die Bildsäulen der Marien, des Nikodemus und vier andere männliche Figuren, deren jede mit 3000 Maravedis bezahlt wurde. Auch die meisten Cherubim in den Bögen dieses Portals sind von seiner Hand.

Juan Aleman, der Jüngere, Holzschnitzer und Schüler des Jorge Fernandez Aleman, machte 1512 und 1513 für die Kathedrale von Sevilla einige Chorstühle und zwei Lesepulte, deren Ausführung Nuño Sanchez und Dancart ihren Nachfolgern hinterlassen hatten.

Mateo und Nicolao Aleman waren Goldschmiede und verfertigten für die Kathedrale zu Sevilla 1515 das alte silberne Sakramentshäuschen (Custodia), das (nicht ohne Widerspruch eines Theils des Domkapitels) von Juan de Arfe durch ein neues ersetzt ist.

Rodrigo Aleman in Plasencia zu Anfang des 16. Jahrh., hatte grossen Ruf als Holzschnitzer. Er machte Chor- und Beichtstühle für die dortige Kathedrale und die Kirche von Ciudadrodrigo mit viel Phantasie und Laune. An den 65 Chorstühlen zu Plasencia brachte er neben den Heiligen und den biblischen Geschichten allerlei burleske und selbst erotische Zierrathen mit Figuren von Menschen und Thieren an. Uebrigens waren Figuren und Gewänder in dentscher Weise behandelt, und über dem Stuhle des Erzbischofs erhob sich ein gothischer Baldachin.

s. Cean Bermudez, Dicc.

Fr. W. Unger.

Cristobal Aleman, Glasmaler, im Beginn des 16. Jahrh. aus Deutschland nach Sevilla gekommen. Ein Dokument in den Archiven des Kapitels berichtet, dass Cristobal im J. 1504 das erste gemalte Fenster mit Figuren (con figuras) vollendete, das seinen Platz in der Kathedrale von Sevilla fand. Er erhielt dafür den 30. Oktober desselben Jahres die Summe von 10,030 Maravedis.

s. Archive der Kathedrale von Sevilla. — Cean Bermudez, Dicc.

Lefort.

Alemani. Gaetano Alemani, einer der vielen Prospekt- und Ornamenten-Maler aus der Schule des Bibiena, arbeitete zu Bologna in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. Er war sowol zur Ausschmückung von Theatern als Kirchen (S. Petronio, S. Biagio, S. Giuseppe) in Fresko thätig.

s. Pitture etc. di Bologna. Bologna 1792. pp. 62. 265. 332. 440.

*

Alemanna. Unter diesem Namen wird irrthümlich von Papillon (Traité de la Gravure en Bois. I. 136), Strutt (Biogr. Dict.) u. A. ein italienischer Formschneider angeführt; wobei Strutt noch den Zusatz macht, dass R. Gabrielo Giolto (d. h. Giolito da Ferrara) 1552 nach diesem Meister Alemanna geschnitten habe. Jener Irrthum beruht auf einer Stelle bei Marolles, welcher unter jener Bez. den Emanuel Deutsch verstand.

Segelken.

Alemanni. Pater Giuseppe Alemanni (Minorit), Maler, von Correggio, † zu Rimini 1739, 64 Jahre alt. Tiraboschi (nach Marcheselli, Pitture di Rimini pp. 29. 79) wusste von ihm nur, dass er Schüler des Cignani war und sich von ihm eine Kopie nach Maratta's Empfängniss in der Kirche S. Francesco zu Rimini befand. Dagegen führt Barotti ein Originalgemälde von seiner Hand, das seinen Ordensbruder Andrea Conti vorstellte, in einer Kapelle von S. Francesco zu Ferrara an.

s. Tiraboschi, Notizie de' Pittori etc. Modenesi. — Barotti, Pitture etc. di Ferrara. p. 122.

*

Alemanno. Der Zuname Alemanno oder Alamanno, d'Allamagna und d'Alemannia, weit häufiger gebraucht als Tedesco und Teutonico, wurde in Norditalien allen jenen Künstlern gegeben, welche von jenseit der Alpen kamen. Er findet sich besonders häufig im 15. Jahrh. und bezeugt, dass damals nicht wenige Nordländer und namentlich Deutsche, um ihre Kunst zu üben oder auch zu lernen, nach Italien gingen. Nicht wenige sind in Italien geblieben, haben sich dort an bestimmte Meister angeschlossen und zeitlebens in deren Weise gemalt; manche haben auch ihre nordische Eigenthümlichkeit beibehalten. Von Einigen — s. unten — oder doch von ihren Werken ist uns nähere Kunde erhalten. — Alemanni wurden übrigens auch diejenigen genannt, die aus den Alpenthälern selber kamen. Ein Beispiel dafür findet sich in Vasari, der Pisano's Gehülfen zu Orvieto als Tedeschi bezeichnet, während die Archive der Kathedrale sie uns als Leute von Como u. aus dessen Nachbarschaft kennen lehren.

Von diesen Alemanni sind die drei folgenden **Giovanni, Justus** und **Pietro** durch ihre noch erhaltenen Werke von besonderem Interesse.

*

Giovanni Alemanno, Maler zu Venedig um die Mitte des 15. Jahrh. Derselbe ist von Antonio da Murano unzertrennlich, da von ihm nur solche Bilder, welche er mit diesem Meister gemeinschaftlich gemalt hat, auf uns gekommen sind. Diese Gemälde haben folgende Bezeichnungen: Johannes et Antonio da Murano, Zuane et Antonio de Muran, Johannes de Alemania et Antonio de Muriano, Antonio da Muran et Zoane Alamanus. Giovanni ist hier also bald von Murano, bald Deutscher genannt; bisweilen geht er voran, bisweilen folgt er dem Namen Antonio's. Kein Gemälde und keinerlei Bericht ist zu finden, in welchem der Name Giovanni da Murano oder Johannes Alamanus allein vorkäme.

Indessen ist von venetianischen Schriftstellern, welche über die Kunst ihres Landes berichtet haben, behauptet worden, dass Giovanni da Murano und Zoane Alamanus zwei verschiedene Meister seien; offenbar, weil sie der Einwirkung eines Fremden auf ihre Kunst nicht zu viel zugestehen wollten. Um ihre Annahme zu beweisen, griffen sie zu zwei verschiedenen Mitteln, die beide nicht zu rechtfertigen sind. Die Einen nämlich zu einer Fälschung, die Anderen zu dem absichtlichen Missverstande eines Zeichens, das für eine Malerinschrift erklärt wurde. Jene wollten darthun, dass sich Bilder mit der Bezeichnung »Giovanni Vivarini« fänden, die Anderen, dass Altartafeln mit der Aufschrift »Johannes« vorkämen. Im J. 1807 war von einem Bilde, das aus der Kirche S. Stefano zu Venedig kam, ein Bruchstück, das den Namen »Joannes Vivarinus« trug, öffentlich ausgestellt; und obwol Pietro Brandolese und der Cav. Giovanni de Lazzara bewiesen, dass hier eine Fälschung vorlag, fand die Sache dennoch einigen Glauben. — Ein Altarbild in der Kapelle S. Tarasio in der Kirche S. Zaccaria zu Venedig, gez. Giovanni u. Antonio da Murano, zeigt auf der Rückseite unter zwei Kindern mit Martyrerpalmen, unter jedem derselben, das Wort Jōcentes (Innocentes). Dies wurde von den Venetianern Zanotto, Rizzi und Cicogna als Johannes gelesen, um hierin einen Beweis für die Existenz zweier Maler, Namens Giovanni, zu finden: eines Deutschen, der sich kurzweg Johannes nenne, und eines Italieners, welcher eben der Giovanni da Murano sei. Dieselben Kritiker behaupten, dass sich zwischen den Werken von Giovanni und Antonio da Murano und denjenigen von Giovanni Alamannus u. Antonio da Murano ein Stilunterschied beobachten lasse, während doch in Wahrheit dieser Unterschied auf blosser Einbildung beruht. Es ist unbestreitbar, dass alle Gemälde, auf welchen der Name Giovanni vorkommt, sei er nun da Murano oder Alamannus genannt, in Stil und Behandlung gleich sind.

Nach den uns erhaltenen Daten hat die Genossenschaft von Giovanni und Antonio da Murano in ihren Arbeiten nicht ganz zehn Jahre gedauert. Das erste Werk derselben stammt aus dem J. 1440, das letzte von 1447; nach dieser Zeit malte Antonio zuerst gemeinsam mit seinem Bruder Bartolommeo, dann allein (s. Antonio da Murano). Wann Giovanni nach Venedig kam, unter welchen Umständen er sich zu Murano ansiedelte, ist unbekannt. Auch sein Geburts- und Todesjahr sind uns nicht überliefert, und wir wissen nichts von ihm, als dass er der Lehrer des Quiricius da Murano war.

Vor seiner Zeit trug die venetianische Kunst das Gepräge einer lokalen Schule unter der Herrschaft der die Periode kennzeichnenden Ueberlieferungen. Zeichnung u. Malerei waren einerseits, gleich einem Gewerbe, durch Zunftgesetze, andererseits durch wol bekannte Regeln, welche das religiöse Herkommen auferlegte, bestimmt; die menschliche Gestalt starr und streng, nicht verstanden, ein blosser Schein der Natur, plump an allen Gliedern und vom nothdürftigsten Ausdruck; die Gewandung von traditioneller Form und Farbe, ohne Wahl im Faltenwurf; das Ganze von kaum nennenswerthem Relief durch Licht und Schatten. Kurz bevor sich Antonio u. Giovanni als Meister in Murano niederliessen, machte diese Kunst durch den Einfluss zweier fremder Maler, welche nach Venedig kamen, namhafte Fortschritte. Gentile da Fabriano, aus Umbrien dorthin berufen, u. der Miniaturist Pisano, dessen Art diesem verwandt war, erhielten vor 1422 den Auftrag, in der Halle des grossen Rathes zu Venedig Fresken zu malen. Das zarte Ansehen, das sie ihren Figuren gaben, die Einfachheit ihrer Gewandung, die milde Glätte ihrer Temperamalerei, Alles unterschied sich weit von dem, was zu Venedig vorher gesehen worden. Sie waren freilich von den Fehlern nicht frei, welche der Kunst des 14. Jahrh. ausserhalb Florenz anhingen. Eigenthümlich war ihnen der Zug, die gestickten Borten der Gewänder und das Beiwerk, wie heiliges Geräthe, Kronen, Geschmeide, Schwerter, Throne u. s. f. in erhabenem Relief darzustellen, indem sie so das Plastische mit dem Malerischen mischten und in Ermangelung von künstlichem wirklichen Schatten erzeugten. Den Venezianern war das zum Theil nicht ungewohnt; aber Gentile u. Pisano hatten eine ausgebildetere Technik der Temperabehandlung, sowie ein besonderes Geschick, dem Fleisch einen milden fleischigen Ton zu geben, und wenn es gleich ihrer Zeichnung an Korrektheit fehlte, so waren sie doch bessere Meister, als irgend Einer damals zu Venedig.

Seinerseits mag Giovanni Manches von der rheinischen Schule nach Venedig gebracht haben, so die blasse u. milde Temperafarbe. Auch hatte er die Weise der Gewandung, welche den älteren Deutschen eigen ist, indem er wollenartige Stoffe malte, welche weniger geeignet sind, einen einfachen Faltenwurf anzunehmen, als vielmehr herabzusinken oder in seltsamen Biegungen, je nach der Bewegung der Figuren, abzustehen. Ausserdem liebte er, wie es scheint, plastische Ornamente, gleich der älteren nordischen Kunst, reichlich anzubringen. Antonio andererseits — und auch das mag Giovanni mit ihm gemeinsam gehabt haben — lernte Manches von Gentile da Fabriano. Und so sehen wir aus einer merkwürdigen Verbindung umbrischer und germanischer Elemente die Kunst der Muranesen von der ersten Hälfte des 15. Jahrh. entstehen.

Das früheste Werk der beiden Meister ist in der Akademie von Venedig. Es stellt die Krönung der Jungfrau durch den Heiland auf einem erhöhten Throne vor, zwischen einer Schaar von Engeln, Seraphim, Propheten, Patriarchen, Aposteln und Heiligen; über der Madonna und Christus schwebt Gott Vater, segnend die Hände auf ihre Schultern legend. Zwischen den Säulen des Throns eine Anzahl Engel mit den Leidenswerkzeugen; zu den Füssen desselben die Evangelisten und Kirchenlehrer. Das Beiwerk ist, wie schon bemerkt, erhaben gemalt, reich verziert und vergoldet. Die Figuren sind kurz, von schlechter Zeichnung an Füssen und Händen und nicht durch Schatten herausgehoben. Aber die Farbe ist gediegen, die Bewegung ohne Uebertreibung und der blasse Fleischton von eigenthümlicher Vollendung. Dies Bild befand sich wahrscheinlich zuerst in der Kirche S. Barnaba, dann in S. Maria de' Miracoli u. ist bezeichnet: Johannes et Antonius de Muriano f. MCCCCXXXX. Ein hl. Hieronymus unter anderen Heiligen, von denselben für S. Stefano zu Venedig im J. 1441 gemalt, und die hl. Monika mit Darstellungen aus ihrer Legende in der Predella, früher in derselben Kirche, sind verloren gegangen. In der Kirche S. Pantaleone daselbst findet sich eine Wiederholung des Gemäldes der Akademie mit der Bezeichnung: Xpofol de Ferrara ĩtaĩo-Zuane et Antonio de Muran. pense 1444. Verloren sind dagegen die wahrscheinlich zu gleicher Zeit von den Künstlern gemalten Orgelflügel in derselben Kirche. Das Xpofol u. s. f. bezeichnet, wie auch bei dem weiter unten erwähnten Bilde zu Padua, den Bildschnitzer des Rahmenwerks, Cristofalo oder Cristoforo von Ferrara.

Noch sind in der Kapelle S. Tarasio in S. Zaccaria zu Venedig drei grosse Bilderwerke, an denen Giovanni Antheil hatte:

1) Ein Altarbild, in welchem zwei geschnitzte Figuren, die hh. Maria und Helena vorstellend, zu ihren Seiten zwei gemalte Felder mit Moses und der hl. Elisabeth haben. Auf der Rückseite, welche wahrscheinlich von Agnolo Gaddi gemalt ist, stellt eine doppelte Reihe von Tafeln vierzehn Heilige in Nischen dar und zwei Kinder, welche Palmen tragen, mit den darunter geschriebenen Worten: Jõcentes (Innocentes). In einem Giebelfelde Christus, welcher für die Sünden der Welt blutet. Die Jungfrau mit dem Kinde zwischen den hh. Martin und Blasius in der Mitte des Bildes sind aus neuerer Zeit und wahrscheinlich von Pievan' di Sant' Agnese. Eine restaurirte Inschrift lässt sich etwa folgendermassen lesen: Lodovicus de For... incipit et Johañes et Anthonius de Mur. pinxerunt MCCCCXLIIII (die Jahrzahl ist neu).

2) Ein Altar in sechs Abtheilungen mit prächtigem Rahmenwerk: in der Mitte die hl. Sabina (mit beigeschriebenem Namen), dann die hh. Hieronymus, Icerius, Margarita und Katharina und ein Engelchen mit einem Sprachband. Die Gie-

belfelder des Altars sind mit Statuen geschmückt. Der Sockel zeigt folgende restaurirte Inschrift: 1443 m' october und Johanes et Antonius de mariano pinxerunt.

3) Ein Altarbild, das hauptsächlich aus Basreliefs besteht, welche Christus am Grabe, die Jungfrau mit den Marien und die Auferstehung darstellen; dann aus vier auf Holz gemalten Heiligen (darunter die hh. Nereus, Achilles und Gaius). Auch hier findet sich eine restaurirte Inschrift: Jovanes et Antonio đ Murano pīxerūt 1443 ẑa October.

Alle diese Werke sind durch Restauration stark beschädigt, aber ein wichtiges Zeugniss der älteren venetianischen Kunst und zeigen alle die Züge, deren oben gedacht ist. Die Figuren sind besser verstanden, als diejenigen des Bildes von 1440, schlanker und zarter von Gestalt, von mehr Rundung in den Köpfen u. von weicherem Ausdruck. Die Umrisse sind feiner u. die Temperabehandlung noch mehr verschmolzen. Ueber das zweite berichtet *Mündler* (*schriftliche Mittheilung*): »Die Aufmerksamkeit fesselt insbesondere Sabina, eine liebliche Gestalt, ganz unmittelbar aus der Kölner Schule hergenommen, im Charakter des runden Kopfes, in der Bildung der Augen, dem milden, süssen Ausdruck und dem hellen, weisslichen Fleischton. Nicht minder kölnisch ist die sie umgebende Rosenhecke. Ebenso unverkennbar und augenfällig ist der Einfluss des Gentile da Fabriano in den Engelchen zu beiden Seiten, sowie in dem jugendlichen hl. Icerius. Zahlreiche Fresken an der Decke derselben Kapelle, bez. August 1442, scheinen von der Hand derselben Künstler zu sein«.

Von denselben Meistern ist die thronende Jungfrau mit dem Kinde unter einem reichen Baldachin, dessen Stangen von vier Engeln gehalten werden, zwischen den vier Kirchenlehrern Hieronymus, Gregorius, Ambrosius und Augustinus (s. Stiche No. 2), ebenfalls in der Akademie zu Venedig (früher in der Scuola della Carità); bez. 1446 Johannes Alamannus, Antonius de Muriano p. Hier sind die Formenverhältnisse wieder kürzer; die architektonische Dekoration sehr reich, die Behandlung sehr vollendet. Ein früheres Werk, ein hl. Georg mit dem hl. Stephan, bez. 1445 Johannes de Alemannia et Antonius de Muriano pin., befand sich ehemals in S. Giorgio Maggiore zu Venedig, ist aber jetzt verschollen. Ohne Bezeichnung, aber sicher von denselben Künstlern ist die Jungfrau mit dem Kinde in S. Filippo zu Padua, ein Bruchstück und der einzige Ueberrest von der gemeinsamen Arbeit der Meister in dieser Stadt; ferner eine Jungfrau mit dem Kinde in der früheren Sammlung Molteni zu Mailand und zwei Heilige (in ganzer Figur), früher im Besitze des Sir Charles Eastlake, in der Nationalgalerie zu London (No. 768); ebenso die Madonna mit dem Kinde und einem knieenden Donator (No. 114; dort als unbekannt) in der Brera zu Mailand, und die hl. Ursula zwischen den hh. Petrus und Paulus in dem Seminarium zu Brescia. Von einer Geburt Christi, welche sich früher in S. Francesco zu Padua befand, gez. MCCCCXLVII Cristofalo de Ferara ĭtaia. Anton de Muran et Zoane Alamanus p. haben wir keine weitere Nachricht.

Nach ihm gestochen:

1) Die Krönung der Jungfrau (La Coronazione di Maria), das Bild von 1440. Gest. von Viviani. In: Zanotto, Pinacoteca dell' Accademia Veneta. II. Venezia 1834. Fol.

2) Die thronende Jungfrau (Madonna in Trono) zwischen den vier Kirchenvätern, das Bild von 1446. Gest. von Gio. Zuliani. qu. Fol. Ebenda. I. Venezia 1832.

s. Brandolese, Dubbi sull' esistenza del Pittore Giovanni Vivarini. Padova 1807. 8.

s. Sansovino, Venezia descritta, Ausgabe Martinioni. pp. 129. 246. 254. — Malipiero, Annali Veneti in: Archivio Storico II. VII. 672. — Ridolfi, Le Maraviglie dell' Arte. I. 47. 50. 51. — Boschini, Le Ricche Miniere. S. M. 80. 90. — Moschini, Guida di Murano. pp. 18. 19. — Moschini, Guida di Venezia, Ausg. 1815. pp. 111. 118. — Zanetti, Pittura Veneziana. Ed. sec. Venezia 1792. pp. 21. 22. — Notizia di un Anonimo. Ed. Morelli. p. 11. — Brandolese, Pitture di Padova. pp. 143. 249. — Cicogna, Iscrizione Venez. II. 144. IV. 260. 315. 343. 347. 692. — Zanotto, Pinacoteca dell' Accademia Veneta. Venezia 1832. I. u. II. Text zu den Stichen. — Selvatico, Istoria Estetico-Critica. Venezia 1856. II. 463.

Crowe u. Cavalcaselle.

Justus d'Allamagna (s. p. 261): so ist um die Mitte des 15. Jahrh. ein Maler bezeichnet, dessen Name und Herkommen einen der schwierigsten Punkte der neueren Kunstgeschichte bilden. In dem obern Klostergang von S. Maria di Castello zu Genua ist ein altes Wandgemälde, das die Verkündigung darstellt. Das Bild ist durch schmale (gemalte) Säulchen in drei ungleiche Felder getheilt, welche oben, in einem Kreisstück mit gothischen Bogenformen abschliessen. Zur Rechten steht die Jungfrau in sinnender Haltung, die Arme über die Brust gekreuzt und auf die Botschaft des Engels horchend; Gabriel mit einem Stab in der Hand kniet zur Linken, aus einer Lünette in der Höhe des oben rund abgeschlossenen Bildes schaut Gott-Vater auf den Vorgang herab. Wie überhaupt in den nordischen Bildern des 15. Jahrh., so ist auch hier das heilige Ereigniss in einem Innenraume vorgestellt, der mit mannigfachem häuslichem Geräth ausgestattet ist: ein Schrank mit Büchern und bedeckt mit einem rothen Tuch neben der Madonna, ein Waschbecken und ein Krug in einer Nische dem Hintergrunde zu, eine Lilie in einer Vase auf der Fensterbrüstung und ein Vogel bilden die wolbekannte Umgebung. Das Bild ist ohne Kenntniss der gewöhnlichen Regeln der Perspektive und in der Zeichnung nichts weniger als vollendet. Die Modellirung in blassen und verwaschenen Tönen ist zu schwach,

um den Schein von Relief zu erzeugen; im Ganzen das Werk einer kalten Auffassung und einer ungeschickten Hand. Auf einem weissen Bande in der linken Ecke die Bezeichnung:

Justus d'Alla—
—magna, pinx—
— it, 1451.

Einige Kunstforscher haben sich eine Zeitlang der Annahme zugeneigt, dass Justus d'Allamagna derselbe sei wie Jodocus von Gent, ein flamändischer Maler, der bei niederländischen Chronisten als ein Schüler Hubert's Van Eyck vorkommt, und als die gleiche Person mit jenem Justus von Gent gilt, der von Vasari unter den alten Flamändern angeführt wird. Inwieweit letztere Ansicht hinsichtlich des Schülers Hubert's Van Eyck (dessen Sanderus, De Gandavensibus eruditione claris. II. 79, gedenkt) gerechtfertigt ist, lässt sich um so weniger ausmachen, als die ihm zugeschriebenen Bilder in Gent, Die Kreuzigung des hl. Petrus und Die Enthauptung des hl. Paulus, seit lange verschollen sind. Allein soviel ist sicher, Justus d'Allamagna konnte, nach seinem Werke in S. Maria di Castello zu urtheilen, kein Schüler des grossen Van Eyck sein; oder, kam er aus jener Schule, so hatte er ihren Charakter im Laufe der Jahre verloren und war zu jener Klasse deutscher Maler vierten und fünften Ranges herabgesunken, welche Hunderte von ihren Bildern in den meisten Theilen Europa's gelassen haben. Wir können nicht einmal zugestehen, dass dieser Justus, der Urheber jener Verkündigung, auch diejenige gemalt habe, welche, im Louvre befindlich, unter seinem Namen im Kataloge verzeichnet ist. Wol hat dieses meisterhafte Werk etwas Nordisches in den vollen und fleischigen Köpfen sowie in der flachen Blässe des Fleisches; aber sowol im Beiwerk als in den zu den Seiten stehenden Figuren ist der italienische Charakter ausgesprochen. Künstler der Genueser Schule, daraus Meister mit nordischer Art, gleich den Maccari und Brea, in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. hervorgingen, konnten in dieser Weise gemalt haben.

Die vollkommene Uebereinstimmung der Namen konnte die Meinung begünstigen, dass Justus, der Schüler des Hubert Van Eyck, und Giusto von Gent, der Maler eines merkwürdigen Altarbildes zu S. Agatha in Urbino, ein und dieselbe Person seien. Allein es kann kein Zweifel darüber sein, dass zwischen dem Urheber dieses Werkes und jenem Wandmaler zu Genua nicht die geringste Verbindung ist. S. daher die Untersuchung, wie es sich mit Giusto von Gent verhalte, unter diesem Artikel. Somit wissen wir von Justus d'Allamagna nur, dass er 1451 zu Genua lebte, eine von Giusto da Guanto, welcher 1474 bis 1475 zu Urbino malte, verschiedene Person und sonst unbekannt geblieben ist. Er kann auch nicht derselbe wie Jodokus, der sog. Schüler des Hubert Van Eyck sein, und ob dieser seinerseits der gleiche wie jener Giusto sei, wird sich (s. Art. Giusto) als sehr zweifelhaft erweisen.

Crowe u. Cavalcaselle.

Das Bild des Justus d'Allamagna ist für einen Flamänder auch insofern merkwürdig, als es mit Wasserfarben auf die Wand gemalt ist, ein Umstand, der es von vornherein unwahrscheinlich macht, dass der Maler aus der Schule des Van Eyck kam. Einzelne Züge erinnern wol an die flandrische Schule, wie z. B. die Gestalt des Engels und die Landschaft, welche man durch die offenen Arkaden des Hintergrundes erblickt. Andrerseits aber deutet Manches auf einen Einfluss der kölner Schule; so ausser der malerischen Behandlung der architektonischen Ornamentation und der golddurchwirkten Gewandung des Engels insbesondere der Ausdruck sanfter Frömmigkeit und die runde Gesichtsbildung der Jungfrau. Auch die ziemlich flüssigen Gewandfalten erinnern mehr an die kölnische als an die flandrische Darstellungsweise. Der Meister scheint also bis zu einem gewissen Grade unter den Einwirkungen beider Schulen gestanden zu haben.

Uebrigens finden sich zu Genua im 15. Jahrh. noch andere Spuren von Malern aus Deutschland oder Flandern. So wird erwähnt:

Corrado d'Alemania, der 1477 zu Taggia arbeitet. Ob er ein Schüler von Justus d'Allamagna war, wie Spotorno (Storia letteraria della Liguria, Genua 1824—1826) vermuthet, muss dahingestellt bleiben. Möglich, dass derselbe auf die oben erwähnten E. Maccari und Ludovico Brea, deren Malerei flandrische Züge zeigt, von Einfluss gewesen.

s. Crowe et Cavalcaselle, Les anciens Peintres Flamands. Französische Ausgabe. Bruxelles 1862. I. 141—147. Daselbst eine Abbildung im Umriss von dem Bilde des Justus.

*

Pietro Alamanno (s. p. 261), Maler zu Ascoli in der 2. Hälfte des 15. Jahrh. Er war ein Schüler des Venetianers Carlo Crivelli, der, nachdem er die Anfänge seiner Kunst unter den Schülern des Squarcione zu Padua, dann unter den Malern Giovanni und Antonio von Murano erlernt, sich zu Ascoli in der Mark Ancona niedergelassen und dort 25 Jahre hindurch die Malerei für den ganzen Bezirk fast ausschliesslich betrieben hatte. Alamanno's Stil war von der Weise seines Meisters bestimmt, und die Kenntniss derselben ist erforderlich für seine Würdigung.

Crivelli hatte sich unter Künstlern gebildet, welche ausschliesslich Temperamalerei übten. In Padua eignete er sich jene Mischung von plastischer und realistischer Darstellungsweise an, welche die Schule Mantegna's kennzeichnete, sowie ihre Neigung, die Form perspektivisch zu behandeln. In der Werkstätte der Muranesen erlernte er sodann die Anwendung des erhaben aufgetragenen, sowie des gemalten Ornaments.

In einer späteren Zeit von Mantegna's Beispiel, das ja auch auf die Venezianer einwirkte, noch stärker beeinflusst, verfiel er in eine harte und metallische Manier, indem er die Frauen in einem gesucht anmuthigen Typus, die Männer in einem strengen ascetischen Stil bildete, insgemein aber den Figuren eine schlanke, knochige Gestalt gab und eine gewisse Heftigkeit des Ausdrucks in den Geberden und Zügen. Alamanno seinerseits war, ehe er mit Crivelli in Berührung kam, in der Schule der Mark gross geworden, in welcher die veralteten Formen einestheils von Benozzo Gozzoli, andrerseits von den Paduanern eine leichte Aenderung erfahren hatten. Daher sehen wir in ihm eine Mischung von lombardisch-venezianischer und umbrisch-paduanischer Manier, und er erinnert ebensowol an Girolamo da Camerino als an Carlo Crivelli. Er ist ein Meister von kleinem Talent, mit einer Neigung zu schlanker und sorgfältig umrissener Gestaltung der Figuren. Seine Zeichnung ist mangelhaft, denn seine Kenntniss der Form verdankt er nicht sowol dem Naturstudium als der Nachahmung anderer Meister. Er malt flach und hell wie ein Miniaturist, in einer zarten und schwächlichen Manier.

Das früheste vorhandene Werk von seiner Hand ist eine Jungfrau mit dem Kinde zwischen zwei anbetenden Engeln, neuerdings zu Wooton Hall in England, dem Sitze des verstorbenen Herrn Davenport Bromley. Dieses trockene und nicht bedeutende Werk ist bezeichnet: Opus Petri Alamani discipulus Karoli Crivelli Veneti 1488. Ein bedeutenderes Bild ist die Jungfrau mit dem Kinde zwischen vier in Nischen stehenden Heiligen in der Sakristei von S. Maria della Carità zu Ascoli, bez.: Opus Petri Alamani 1489. Es ist ein wol erhaltenes Beispiel von der Kunst des Meisters, auf Goldgrund und mit erhaben aufgetragener Musterung der Gewänder. Weiterhin findet sich von ihm ein grosses monumentales Altarwerk bei den Capuccini del Sasso in Montefalcone im Bezirk Fermo: in dem unteren Theil die Jungfrau mit dem Kinde zwischen Franziskus und drei Heiligen, in dem oberen »der Mensch des Leidens« mit der Jungfrau und den Evangelisten zwischen Halbfiguren von Heiligen. Zu den Füssen des hl. Franziskus kniet ein Mönch (Porträtfigur), ohne Zweifel der Donator des Altars. Die Gestalten sind schlank und gestreckt, wie gewöhnlich, von dürftiger Form, in der Linie ohne Gefühl, flach durch den Mangel der Schattengebung und von heller Färbung.

Entschiedener im Stile Crivelli's als die vorhergehenden ist ein Altarwerk von einem gelben Temperaton in der Bibliothek des Seminars zu Ascoli (früher in S. Croce daselbst). Es stellt die Jungfrau mit dem eine Frucht haltenden Kinde auf ihrem Schoosse vor, zwischen vier Heiligen in rundbogigen Feldern zu den Seiten. Hier finden sich nicht bloss die erhabenen Ornamente, sondern auch die Blumengewinde Crivelli's. Eine andere manierirte Madonna von derselben Art wird in den Amtszimmern der Ingegnere Provinciali zu Ascoli aufbewahrt; ein Theil von einem Altarbilde, dessen obere Tafeln, den »Leidensmenschen«, die hh. Sebastian und Rochus darstellend, sich an ihrem ursprünglichen Platze, in S. Margherita dell' Ospedale in Ascoli befinden. In einem viel weniger sorgfältigen Stile als diese Bilder sind die folgenden: in S. Giacomo Apostolo in Ascoli die Jungfrau mit dem Kinde zwischen vier Heiligen, über der Madonna ein Ecce homo und in der Predella vier Heilige, bez. Petrus Alamanus pinsit; in der Kirche Dell' Angelo Custode daselbst, getrennt aufgestellt in verschiedenen Theilen des Gebäudes, eine thronende Madonna mit dem auf ihren Knien stehenden Kinde zwischen den hh. Leonhard, Maria Magdalena, Nikolaus, Johannes dem Täufer und S. Lucia, gez. opus Petri Alamani. Auch zu Monte Rubiano in S. Agostino finden sich Theile von einem Altarbilde des Meisters, und im Palazzo del Comune zu Ascoli von einem Schüler desselben die Figur eines Richters in Tempera, mit der seltsamen Inschrift: A di la parte, et l'occhio a la razione deriza, se me voli in libertade mantente in caritate et unione. Orsini erwähnt noch ein Gemälde in der Sakristei der Dominikaner di Lombardia, bez. Opus Petri Alamanni discipuli Caroli Crivelli.

s. Ricci, Memorie storiche etc. I. 218. 219 229. 230. — Orsini, Guida di Ascoli pp. 45. 61. — Cantalamessa, Memorie intorno ai Letterati ed Artisti Ascolani. Ascoli 1830. p. 115.

Crowe u. Cavalcaselle.

Auch in Ferarra kommen eine Anzahl von Künstlern mit dem Zunamen di Alemagna vor, über welche Cittadella aus den dortigen Archiven Nachrichten beigebracht hat. Es sind fast nur Namen mit einigen dürftigen urkundlichen Notizen, von denen wir folgende hervorheben.

Giorgio di Alemagna, Miniator daselbst im 15. Jahrh. In dem Protokoll eines Notars Gio. Castelli vom 20. Januar 1462 findet sich die Stelle: Ordinatum fuit quod Magister Georgius di Alemania miniator, qui arte sua profecto singularis opifex censeri potest, ad praesens habitator Ferrarie in contracta Sancti Pauli, et ejus filii etc. Ein Miniator also, der damals in Ferrara sich aufhielt und in seiner Kunst sich auszeichnete. Nach den herzoglichen Ausgabebüchern malte er schon um 1457 ein Missale für den Herzog.

s. Cittadella, Documenti ed Illustrazioni risguardanti la storia artistica Ferrarese. Ferrara 1868. p. 172.

Martino und Niccolò q. (quondam) Georgii de Alemania, ebenfalls Miniatoren. Martino, der Sohn des Giorgio, scheint in Modena ansässig gewesen zu sein und begab sich 1485 nach Ferrara, um als Miniator an den Chorbüchern der dortigen Kathedrale mitzuarbeiten. In

den Archiven derselben ist er unter diesem Jahre als Maestro Martin fo de Maestro Zorzi da Modena verzeichnet. Jene Bücher, dreissig an der Zahl, noch erhalten und von künstlerischem Werthe, ausgeführt von 1477 bis 1535 auf Kosten des Domkapitels, sind von verschiedenen Händen, in der Weise der Schule von Ferrara und unter deutlichem Einfluss des Cosimo Tura, mit mannigfachen Miniaturen versehen. Von Martino ist, nach urkundlicher Nachricht, eine der grösseren das ganze Blatt füllenden Miniaturen: die Versuchung Hiob's durch den Dämon. — Von Niccolò finden sich keine weiteren Nachrichten.

s. Cittadella, Notizie relative a Ferrara. Ferrara 1868. I. 643. 644. II. 172. — Gualandi, Memorie Orig. Italiane etc. S. VI. 162. 171—175.

Simone di Giacomo di Alemagna, Goldschmied zu Ferrara um die Mitte des 15. Jahrh. Von der Hand desselben ist der sogen. Braccio (Arm) di S. Maurelio, des Schutzheiligen von Ferrara: »von Silber, fein vergoldet und emaillirt und mit mehrerer Arbeit versehen.« Das Werk, ein Gegenstück zu dem Arm des hl. Georg, der vom J. 1388 herrührte, wurde der Sakristei der Kathedrale von Ferrara am 7. Februar 1456 übergeben und scheint sich daselbst noch zu befinden. Die Rechnungsbelege für die an den Meister geleisteten Zahlungen s. bei Cittadella.

s. Cittadella, Notizie relat. a Ferrara. II. 108. 155.

Giovanni di Alemagna. Dessen Testament im Archiv zu Ferrara, datirt vom 23. März 1467. Darin findet sich als Zeuge genannt ein Giorgio di Alemagna, Maler, schwerlich derselbe Künstler wie der oben angeführte Miniator.

Auch ein Corrado di Alemagna kommt daselbst vor, der, als seine Gattin am 30. Juni 1454 testirte, schon gest. war.

s. Cittadella, Notizie relat. a Ferrara. I. 567. II. 108. 155.

Die Zahl dieser Alemanni, der deutschen Maler, welche über die Alpen gekommen waren, war in der Mitte des 15. Jahrh. namentlich in Padua sehr beträchtlich. Folgende sind in den Registern der dortigen Malergilde genannt; doch ist von ihnen kein Werk mehr nachweisbar.

Giovanni Teutonico, im J. 1441.

Girolamo Teutonico, im J. 1441 und als Mitglied einer 1461 gehaltenen Versammlung genannt.

Nicola Teutonico, Schüler des Francesco (Squarcione), im J. 1441.

Martino da Colonia, im J. 1445.

Giovanni und Rigo de Germania, im J. 1447.

s. Moschini, Della orig. e delle vicende della pitt. in Padova. p. 23—25. — Gaye, Carteggio. II. 46.

Notizen von Crowe u. Cavalcaselle.

Alemano. Alemano della Badia di S. Salvatore, Bildhauer in Orvieto, 1293 beim Dombau beschäftigt.

s. Della Valle, Lettere Sanesi. p. 381. — Zani, Enciclopedia.

Fr. W. Unger.

Alemans. Alemans, Miniaturmaler von Brüssel, s. Hallemans.

Alen. Jan van Alen, Holländischer Maler, geb. 1651, † 1698, lebte zu Amsterdam. Er war sehr geschickt im Kopiren, insbesondere nach Melchior de Hondekoeter. Seine Nachbildungen des Meisters waren so täuschend, dass sie oft für Originale verkauft wurden.

Der Katalog der Gemäldesammlung der Universität Göttingen, von Fiorillo, verzeichnet (p. 31) eines seiner Gemälde, das einige trefflich gemalte Hennen darstellt.

s. Houbraken, III. 320. — Bryan and Stanley, Dict. — Immerzeel, De Lev. en Werk. etc.

T. van Westrheene.

Alen. F. van Alen s. F. van Allen.

Alen. Andrés Alen, Bildhauer, ist Professor an der Kunstschule und Mitglied der Akademie zu Barcellona. Er arbeitete 1867 an einer Statue des hl. Georg für die Fassade des Palastes der Provinzial-Deputation von Barcellona. Auch ist eine Statue der Königin Isabelle II. in deren Palast von ihm, sowie andere Werke im Stadthause.

s. Ossorio y Bernard, Gal. biogr.

Fr. W. Unger.

Aleni. Tommaso Aleni, gen. il Fadino, Maler aus Cremona um 1500—1515. Geburts- und Todesjahr finden sich nirgends angegeben; Orlandi's Bericht, er sei 1500 geb., ist falsch, da sich mit dieser Jahrzahl ein von ihm bezeichnetes Bild findet. Er war der Freund seines Zeitgenossen Galeazzo Campi (wie dessen Sohn, Antonio Campi, mittheilt) und zugleich dessen Nachahmer. Vidoni (s. unten) kannte von ihm nur ein einziges Bild, dasjenige in S. Domenico zu Cremona (jetzt im Stadthause daselbst). Es stellt die hl. Jungfrau in einer Landschaft vor, wie sie zwischen dem Täufer und S. Antonio Abbate das auf einer Decke liegende Christuskind knieend anbetet; ihr zur Seite spielt ein Engel die Mandoline. Mit der Bezeichnung:

Thomas de alenis cremonēsis
pinsit 1515

Vidoni preist das Bild über Gebühr. Es ist eine ganz offenbare, aber schwache Nachahmung Pietro Perugino's, dessen unvergleichlich schö-

nes Altarbild von 1494 in S. Agostino zu Cremona auf die ganze dortige Schule entschiedenen Einfluss geäussert; hölzern und schwer in der Farbe, unbeseelt in der Behandlung. · Zaist berichtet, dass Aleni's Malerei der des Galeazzo Campi zum Verwechseln ähnlich gewesen; in der That kopirte er diesen nur, der selber nur ein Nachahmer des Boccaccio Boccaccini ist.

Das beste Bild des Künstlers jedoch, das mir zu Gesicht gekommen, besass 1856 ein Händler zu Mailand. Es stellt die Jungfrau auf einem Throne in einer Landschaft vor, das nackte Kind haltend, das einen Vogel in der Hand hat. Links kniet der Stifter, ein Mönch mit einem Buch unter dem Arm, vom hl. Franziskus empfohlen. Rechts steht der hl. Antonius, mit einem rothen Buch in der Linken, einem Lilienstengel in der Rechten. Das Bild ist noch in Tempera, die Behandlung breit und leicht. Die Madonna ist von angenehmem Ausdruck, das Kind unschön, die anderen Charaktere jedoch gut. Auch hier zeigt sich der Künstler nicht selbständig; sein Bild ist eine Nachahmung von Perugino und Franc. Francia. Es ist bezeichnet:

Opus Tomē. Aleni· Cremonēs MCCCCC:

Nach ihm gestochen:

1) Die hl. Jungfrau zwischen dem Täufer u. S. Antonio Abbate das Kind anbetend. Nach dem Gemälde in S. Domenico zu Cremona. Gest. von A. Gravagni und G. Garavaglia. Fol. In Vidoni, La Pittura Cremonese.

2) —— Dass. kleiner, gest. von Pascali, in Rosini, Storia della Pitt. Ital. II. Tav. CXI.

s. Ant. Campi, Historia di Cremona. p. 197. — Zaist, Notizie istoriche de' Pittori etc. Cremonesi. Cremona 1774. I. 103. — Vidoni, La Pittura Cremonese. Milano 1824. p. 61—64. *Notizen von G. Frizzoni.*

O. Mündler.

Alenza. Leonardo Alenza, spanischer Maler und Radirer, geb. zu Madrid 6. Nov. 1807, † daselbst 30. Juni 1845. Nachdem er unter Madrazo u. Rivera seine Kunst gelernt hatte, bildete er sich nach den Werken Goya's weiter aus und suchte die Weise dieses beliebten Meisters fortzusetzen. Wie dieser hat er Sittenbilder, nationale Gebräuche, Maulthiertreiber, Gitanos und Bettler dargestellt, kurz malerische Scenen des spanischen Volkslebens. Seine Werke sind in Spanien ziemlich gesucht, ausserhalb dagegen weniger gekannt und werden bisweilen verwechselt mit den Gemälden des Goya. Doch hat A. weder dessen Lebendigkeit in der Komposition, noch seine Meisterschaft im Kolorit erreicht. Seine Zeichnung ist schwach, sein Vortrag schwer, seine Färbung nicht leuchtend genug; Fehler, die sich auch in seinen Kopieen nach Goya wiederfinden. Eines seiner besten Bilder, Manolas auf einem Balkon sitzend, datirt 1834, befand sich früher in der Galerie Salamanca zu Madrid.

Seine Radirungen sind nicht ohne Eigenthümlichkeit und Energie. Sie stellen groteske Köpfe vor, Volksgruppen, Bettler sich an der Sonne wärmend; einige derselben sind zu Madrid in den J. 1847—48 in dem Seminario Pintoresco erschienen. Sein Bildniss in der Zeitung: El Renacimiento.

s. Verzeichniss seiner Werke bei Ossorio y Bernard, Galeria biografica.

Lefort.

Aleotti. Antonio Aleotti, Maler zu Ferrara, von Argenta gebürtig, vielleicht ein Vorfahre des Architekten Gio. Batt. Aleotti. Derselbe ist von Lanzi nicht erwähnt. Von ihm befindet sich ein Bild, den Erlöser auf einer kleinen Tafel darstellend, in der Galerie Costabili zu Ferrara; mit der Inschrift: I. CCCC98 DIE 16 SEPTEMBRIS; D. PP. ATNEGRA SITOILA ED SUINOTNA, dem verkehrt geschriebenen Namen des Meisters. Baruffaldi (in: Vite de' Pittori etc. Ferraresi) erwähnt eines Antonio dall' Argento, der 1495 lebte und bei den Freskomalereien in der Kirche della Morte in Ferrara beschäftigt war. Vielleicht derselbe Meister.

s. C. Laderchi, La Pittura Ferrarese. Ferrara 1856. p. 39. — L. N. Cittadella, Notizie relative a Ferrara. 1868. II. 44.

*

Aleotti. Giovanni Battista Aleotti, von seinem Geburtsorte (im Gebiete von Ferrara) Argenta genannt (er erhielt diesen Namen, wie er selbst in einem Briefe vom 22. März 1634 berichtet, von Alfonso II. Herzoge von Ferrara), Baumeister und Ingenieur, geb. um 1546, † zu Ferrara den 9. Dez. 1636, nicht 1630, wie einige italienische Autoren, z. B. Tiraboschi, angeben. A., in der Architektur und namentlich im Festungsbau sehr bewandert, hat sich doch insbesondere in der Hydrostatik hervorgethan, über die er auch eine Anzahl gedruckter und ungedruckter Schriften hinterlassen hat.

I. Seine Ausbildung. Bauten in Ferrara. Theater in Parma.

A. erhielt seine Ausbildung in Ferrara, wo er das Studium der Mathematik und der Baukunst in allen ihren Fächern gründlich betrieb. Man hat ihn, da er in den Rechnungen des Klosters S. Bartolo zu Ferrara, das er nach dem Erdbeben von 1570 herzustellen hatte, als capomuratore angeführt wird, als einfachen Maurermeister seine Laufbahn beginnen lassen wollen. Allein er selber spricht in einem seiner Werke von den Lehrern, die er in der Jugend gehabt, und scheint sogar nach dieser Stelle die Uebung seiner Kunst im Dienste des Herzogs (von Ferrara) erlernt zu haben. · Auch hat er schon in seinem 20. Jahre (1566) zur Landverbesserung des Pogebietes von Ferrara ausgedehnte Feldmessungen vorgenom-

men, was eine wissenschaftliche Kenntniss seines Faches voraussetzte.

Im Dienste des Herzogs Alfonso's II. von Este stand er als Baumeister und Ingenieur 22 Jahre hindurch; er trat mithin, da der Herzog 1597 starb, schon 1575 diese Stelle an. Wahrscheinlich als Nachfolger des Galasso Alghisi († 1573), dessen berühmtes Werk über Festungsbauten A. von diesem selbst erwarb. A. versah jenes Amt um eine Besoldung von 15 Scudi monatlich, und als nach dem Tode Alfonso's II. Klemens VIII. Ferrara als offenes Lehen im J. 1598 dem Kirchenstaate zuwies, wurde A. in seiner Stellung bestätigt und zum Architekten des apostolischen Stuhles ernannt.

In demselben Jahre, den 4. Mai 1598, bestellte auch der Gemeinderath der Stadt Ferrara Aleotti zu ihrem Baumeister; zunächst mit einem jährlichen Gehalt von 130 Scudi, der dann 1599 auf 300 Scudi erhöht, später jedoch (wie aus einer städtischen Gehalttabelle von 1622 erhellt) wieder auf 150 Scudi herabgesetzt wurde. A. scheint in dieser Stellung, die insbesondere wegen der Regulirung der Pogewässer von Wichtigkeit war, mannigfach angefeindet worden zu sein; doch wurden seine Dienste sowie seine Unentbehrlichkeit von der Behörde immer auf's Neue anerkannt. Und so verblieb denn auch A. im Amte bis zu seinem Tode. Anderseits wurde der Meister vom Herzoge zu allen Arbeiten unablässig verwendet, die nur irgend in sein Fach schlugen: zu Festungsbauten, Landverbesserung, Grenz- und Wasserberichtigungen.

Seine bauliche Thätigkeit hatte er mit der Herstellung der öffentlichen Gebäude begonnen, welche das Erdbeben von 1570 beschädigt hatte. Darunter insbesondere das Schloss, den Wohnsitz der fürstlichen Familie, dessen Befestigung er zugleich weiter führte. Nach seinen Zeichnungen wurden alsdann in Ferrara gebaut: die Kirchen S. Barbara und S. Carlo, das Oratorium S. Margarita, der Thurm der Kirche S. Francesco, sowie derjenige des Palazzo della Ragione (1603), die Fassade und der Thurm des Palazzo del Paradiso (Universität; vollendet 1610), das Thor S. Paolo und das sogenannte Festungsthor. Von ihm ist auch der Entwurf des Grabmals für Lod. Ariosto, das, früher in der Kirche S. Benedetto zu Ferrara aufgestellt, jetzt im Lesesaal der dortigen Bibliothek sich befindet; ausgeführt wurde dasselbe von dem Bildhauer Aless. Nani (s. diesen). Die von ihm 1597 erbaute Kirche S. Maria della Rotonda wurde dagegen nach einigen Jahren, um die Festungsbauten erweitern zu können, wieder abgerissen. Auch andere Bauwerke von seiner Erfindung, in der Umgegend von Ferrara, sind nicht mehr erhalten. An der Kathedrale der Stadt rührt von ihm der Ausbau des Thurmes her. — Diese Bauten verrathen einen geschickten Meister, sind aber ohne besondere Eigenthümlichkeit und in dem gewöhnlichen Charakter jener Epoche: von ziemlich schwerfälliger Ausladung der Formen und der zwar wirksamen, aber etwas plumpen Manier der Ornamentation.

Grösseren Beifall noch als diese Gebäude fand das Theater, das er 1606 für die Akademie der Intrepidi erbaute. Es galt damals für Eines der schönsten in Italien, ging übrigens durch eine Feuersbrunst im J. 1679 zu Grunde (die Ueberreste erst 1801 weggeräumt). — Erhalten ist dagegen noch, wenn auch in schlechtem Zustande, das grosse Theater Farnese in Parma, eines der geräumigsten in Europa, in der Weise der Amphitheater des Alterthums 1618—1619, auf Befehl des Ranuccio I. Farnese, von A. in Holz gebaut. Eine Zeitlang scheint der Baumeister desselben unbekannt gewesen zu sein; Algarotti hielt es für ein Werk des Palladio, meistens wurde es im 18. Jahrh. dem Vignola zugeschrieben. Der Pater Ireneo Affò von Parma, der sich mit der Kunstgeschichte seiner Vaterstadt viel beschäftigte, hat dann aus einem zeitgenössischen Berichte (in Marcello Buttigly, Descrizione dell' apparato per le nozze del Duca Odoardo, 1629, p. 267) unzweifelhaft festgestellt, dass A. der Erbauer des Theaters gewesen. Auch die innere Eintheilung, die allmälige Erhöhung, die Orchestra, die Ränge, der obere Säulengang sind nach den Angaben alter Schriftsteller angeordnet. Doch ist mit den Stufensitzen das moderne Logensystem verbunden; über den Stufenreihen erheben sich zwei Säulenordnungen, eine dorische und eine jonische, welche die Logen enthalten. Darüber dann als Abschluss reiches Gesimse mit Balustrade und Statuen. Die antike Form ist nur für den Zuschauerraum beibehalten; diesem liegt die Bühne, wie beim eigentlichen Theater, im viereckigen Anbau gegenüber. Modern war ferner die reiche Ornamentirung der beiden Eingänge zum Saale, welche, nach Art der Triumphbogen gebildet, Reiterstatuen trugen. Die dekorativen Malereien im Inneren rührten von Lionello Spada und Domenico Curti her. Der Zuschauerraum fasste 5000 Menschen (nicht 10,000, wie Buttigly angibt). Erweitert wurde das Theater etwas später — noch vor 1629 — durch den Marchese Enzo Bentivoglio. Der ganze Bau ist für die prachtliebenden italienischen Höfe jener Zeit bezeichnend; und so war auch, ungeachtet der zu Grunde gelegten antiken Form, die Ornamentation in dem prunkenden, etwas schwerfälligen Charakter der Epoche. Eröffnet wurde das Theater erst 1628, gelegentlich der Hochzeit des Fürsten Odoardo und der Prinzessin Margarita von Toskana, mit der festlichen Aufführung eines grossen Turniers Mercurio e Marte (von Achillini) und eines Schäferspiels Teti e Flora (dasselbe wurde 1628 gedruckt, mit der Angabe auf dem Titel, dass es zu Parma in dem vom Herzog erbauten »maraviglioso teatro« dargestellt worden). Sogar zu Aufführungen zu Wasser, zu Naumachien, konnte das Parterre hergerichtet werden, und wirklich

ist im J. 1670 ein Gefecht von zwei Schaluppen darin gehalten worden. Seit 1733 wurde das Theater nicht mehr benutzt, weil jede Aufführung Kosten verursachte, die doch über die Kräfte des kleinen Hofes gingen.

Auch in der Leitung und Anordnung von festlichen Schauspielen, Turnieren und mythologischen Aufführungen, wie sie damals nicht bloss mit mannigfaltiger und sehr ausgebildeter Maschinerie, sondern immer auch mit reicher künstlerischer Ausstattung stattfanden, zeichnete A. sich aus. In der Beschreibung solcher Turniere von 1610, 1612 und 1624 wird in dieser Hinsicht des Baumeisters besonders gedacht.

II. Aleotti als Ingenieur und Wasserbaumeister. Seine Schriften.

Hat sich Aleotti dergestalt in der Architektur hervorgethan, so gelangte er doch zu noch grösserem Ansehen durch seine Ingenieurarbeiten. Die Schriftsteller des Fachs aus dem 17. Jahrh. heben namentlich in dieser Hinsicht seine Bedeutung hervor. Er hatte für Wasserbauten und Landverbesserung nicht bloss in Ferrara für die Stadt und den Herzog eine ausgedehnte Thätigkeit, sondern wurde zu gleichen Zwecken auch in den Staaten Mantua und Modena, in Venedig, Verona, Piacenza und Parma beschäftigt. Besonderes Geschick bewies er in der Regulirung der Flüsse und in dem Entwurf umfassender und kühner Pläne, das anliegende Land vor Versandung zu schützen. Für Ferrara war der Lauf, den der Po bei seinem Ausfluss durch die verschiedenen Mündungen nahm, von grosser Wichtigkeit. Das alte Bette desselben unter den Mauern von Ferrara war durch das Einströmen der trüben Wasser des Reno allmälig versandet, dadurch für die Stadt vielerlei Nachtheil entstanden, u. nun Aleotti unablässig bemüht, seine Pläne, den Lauf der Ausflüsse abzuändern und Ferrara wieder zuzuwenden, zur Ausführung zu bringen. Es gab darüber mancherlei Verhandlungen mit den Nachbarstädten Bologna und Ravenna, die im eigenen Interesse bei der Angelegenheit nahe betheiligt waren, wobei immer A. mit dem grössten Nachdruck Ferrara vertrat. Er kam auch einmal (im J. 1600) als Gesandter in der Sache nach Rom, zur Berathung mit den Abgeordneten jener Städte, worüber von seiner eigenen Hand ein Tagebuchbericht im Archiv von Ferrara erhalten ist. Seine tief eingreifenden Pläne wurden freilich nicht ausgeführt; doch hat er viel gethan, um das versumpfte Land in der Nähe von Ferrara zu verbessern und andrerseits die weitere Versandung aufzuhalten. In seiner Biographie wird von Cittadella ausführlicher darüber berichtet; daselbst ist auch die Abhandlung, welche A. zu jenem Zwecke bei verschiedenen Verhandlungen vortrug, nach dem im Stadtarchiv zu Ferrara aufbewahrten Manuskripte veröffentlicht.

Aleotti, auch mit Wasserleitungen und Anlegungen öffentlicher Brunnen viel beschäftigt, zeichnete sich nicht weniger durch sinnreiche Erfindungen zu Wasser-Künsten und -Spielen aus, die bekanntlich im 17. und 18. Jahrh. als eine unentbehrliche Zierde fürstlicher Villen galten. So waren durch ihn im herzoglichen Garten zu Ferrara in einer Bogenhalle ringsum Spiegel angebracht, aus deren Rahmen plötzlich den darin sich Betrachtenden Wasser in's Gesicht spritzte; der Fürst selber machte sich aus einem Versteck das Vergnügen, die Maschinerie spielen zu lassen. Ausserdem aber gab es dort künstliche Singvögel, Hirten, welche beim Oeffnen und Schliessen der Thüren das Horn bliesen, ein Drache, welcher die Hesperidenäpfel bewachte u. dergl. mehr. Auf derart Spielereien mussten sich damals die fürstlichen Baumeister ebenso wol verstehen als auf die schwierigsten Nutzbauten.

Von seinen Schriften ist die bedeutendste: *La Idrologia ovvero Vaso della Scienza et Arte delle Acque* (in fünf Büchern, mit vielen Figuren) nur im Manuskript vorhanden, wovon ein Exemplar in der herzogl. Bibliothek zu Modena, ein anderes im Stadtarchiv von Ferrara. Ein Werk, worin A. nach der Weise seines Zeitalters ausser der eigentlichen Hydraulik und Hydrostatik (mit besondrer Anwendung auf die Bedürfnisse von Ferrara) noch eine Menge anderer Dinge, geometrische, mechanische, historische, mythologische Gegenstände, besprochen hat. Im vierten Buche des Werkes beschreibt der Verfasser ausführlich ein von ihm zu Messungen erfundenes Instrument, das er Archimetro nennt. Es war seine Absicht, die Schrift herauszugeben; ein vorläufiges Inhaltsverzeichniss war 1600 in 14 Seiten erschienen, und 1601 kündigte A. an, dass das Werk »im grossen Theater der Welt« binnen wenigen Monaten erscheinen werde. Allein in Folge eines Vermögensverlustes, den der Verfasser durch die Bankiers Bellagrandi erlitt, musste der Druck unterbleiben. So berichtet A. selbst am Schluss des ersten Buches in der Handschrift der Modeneser Bibliothek: »Fine del p°. libro da me inter^{te}. revisto, se bene però senza speranza di poterlo stampare, havendomi i Bellagrandi banchieri col suo fallire rubato i danari de' quali speravo vallermi, de chi sia laudato Dio.« Dennoch verbesserte und vervollständigte er sein Werk noch fortwährend, bis zum J. 1630.

Von den übrigen Handschriften, welche A. hinterlassen und die sich theils im Stadtarchive zu Ferrara, theils in der Biblioteca Costabiliana daselbst befinden, ist noch bemerkenswerth eine Abhandlung über die Baukunst, worin A., wie andere Baumeister jener Zeit, seinen Kommentar des Vitruv gegeben hat (*Sull' Architettura, dove si tratta delle leggi all' architettore necessarie secondo la mente di Vitruvio*). In einem anderen Manuskripte, welches das sechste Buch der Idrologia werden sollte, beschreibt er eine Anzahl der von ihm erfundenen Wasserspiele

(Scienza et arte del ben regolare le acque; Libro sesto, nel quale si dimostran alcune piacevolezze, le quali si possono fare artificiosamente coll' acqua). Es waren dies vielleicht Zusätze zu einer von ihm veröffentlichten Schrift (s. No. 1), worin er die Belopoeica des Heron aus Alexandria (Maschinen des Alterthums, durch Luftwirkungen in Bewegung gesetzt) übersetzt und kommentirt u. denselben die Beschreibung von vier Maschinen seiner Erfindung hinzugefügt hatte.

Aleotti war zweimal verheiratet: das erste Mal mit einer Giulia (seit 1653), das zweite Mal mit einer Angela Moschini, welche selber zum dritten Male Wittwe war. Er hatte einen Sohn und fünf Töchter, von denen Raffaella im Orgelspiel sich auszeichnete. Er hatte, trotz des erwähnten Verlustes, durch seine ausgebreitete Thätigkeit ein bedeutendes Vermögen gesammelt und so seine Familie zu einem Ansehen erhoben, das seinen Nachkommen zu gute kam. Begraben wurde er in S. Andrea, in der Kapelle SS. Sagramento, die seit 1627 nach seiner Zeichnung reich verziert worden. A. ist von den Ferraresen als einer ihrer bedeutendsten Männer immer hoch gehalten worden.

Eine Anzahl seiner architektonischen Zeichnungen befand sich 1847 im Besitze des Herrn Giberto Borromeo zu Mailand.

Seine Schriften (gedruckt):

1) Gli artifitiosi et curiosi moti spiritali di Herrone, tradotti etc. Aggiuntovi Quattro Theoremi non meno belli et curiosi. Et il modo con che si fa salire un canal d'acqua viva in cima ogn' alta torre con grandissima facilità. Ferrara, per Vitt. Baldini 1589. 4.

   Spätere Ausgaben: Urbino 1592. 4. — Bologna, per Carlo Zenero. 1647. — In's Lateinische übersetzt mit dem Werkchen des Heron. Amsterdam 1680. 4. Mit Fig.

2) Difesa per riparare alla sommersione del polesine di s. Giorgio, et alla rovina dello stato di Ferrara etc. Ferrara, per Vitt. Baldino. 1601. Fol.

   Spätere Ausgabe: Ferrara per Alf. Maresti 1687. Fol.

3) Relazione intorno alla Bonificazione Bentivoglio. Ferrara, per Vitt. Baldini 1612. 4.

4) Relazione sui confini, e sul taglio (di Porto Viro) fatto dai signori Veneziani al Po, per cacciarlo nella Sacca di Goro. s. in: Compendiosa Informazione di fatto sopra i confini della Comunità ferrarese d'Ariano con lo Stato Veneto. 1735.

5) Dell' Interrimento del Po etc. s. die Monographie.

6 und 7) Zwei kleine Abhandlungen, den Bau von Mühlen des Kardinals Lodovisio betreffend.

Nach ihm gestochen:

Corografia dello Stato di Ferrara, con le vicine parti delli altri Stati che lo circondano. Topographische Karte von Ferrara. Mit Widmung an Klemens VIII. Gest. von Angela Baroni Veneta. Gedruckt bei Baldini.

   Kopie in: Ortellio, Theatrum orbis terrarum etc. Antuerpiae, apud Vrintium. 1609. No. 91. Kolorirt. gr. Fol.

Abbildungen.

1) Das Theater degl' Intrepidi, gest. 1618 von Olivìero Gatti von Piacenza (zugleich perspektivische Ansicht der ganzen Strasse; in den Wolken die fahrende Venus). Disegno della scena tragica del Teatro di Ferrara. Gewidmet dem Ranuccio Farnese IV., Herzog von Parma. gr. qu. Fol.

2) Das Theater Farnese zu Parma, Plan und Aufriss, gest. von Vinc. Montacchini in dem Werke von De Lama (s. unten).

3) Dass., Plan und Ansicht des Prosceniums, Pini et Coccetti. fec. qu. Fol.

4) Dass. in: Patte, Essai sur l'Architecture théâtrale. Pl. II. No. 2.

Monographien: L. N. Cittadella, Memorie intorno alla vita ed alle opere dell' architetto Giambattista Aleotti Argentano. Vorgedruckt der Schrift des Aleotti: Dell' Interrimento del Po di Ferrara e divergenza delle sue acque nel ramo di Ficarolo. Ferrara 1847. 8.

Pietro de Lama, Descrizione del teatro Farnese di Parma. Mit Taf. (wieder abgedruckt in: Opuscoli letterarj. Bologna 1818. I. 193).

Paolo Donati, Gran teatro Farnesiano di Parma. Parma 1817. Mit Taf.

s. L. Barotti, Memorie istoriche di Lett. Ferraresi. Ferrara 1793. II. 221—228. — G. Petrucci, Vite e ritratti di trenta illustri Ferraresi. Bologna 1833. p. 111. — Guarini, Chiese di Ferrara. Ferrara 1621. p. 56. — Alb. Penna, Descrizione della Porta di S. Benedetto, de' lunghi delitiosi ch'erano dietro le mura della città, e de' giardini ducali. Padova 1671. p. 8 ff. — Bertoldi, Memorie per la storia del Reno di Bologna. Ferrara 1807. p. 99. — Ricci, Storia dell' Architettura in Italia. III. 613. 617. 618.

J. Meyer.

Alers. Rudolph Alers, Landschaftsmaler, wird hier desshalb angeführt, weil er ein bezeichnendes Beispiel für jene Modernen ist, welche sich ohne allen Beruf der Kunst widmen und daher über verfehlte Versuche zeitlebens nicht hinauskommen. In Helmstädt 1812 geb., entschied er sich auf dem Gymnasium zur Künstlerlaufbahn, da einer seiner Lehrer in Ermangelung anderer Fortschritte Anlage zum Maler in ihm zu entdecken meinte. A. begab sich, gegen den Willen seines Vaters, nach Dresden, wo er Dekorationsmalerei trieb, und 4 Jahre darauf nach München, um sich weiter auszubilden. Doch scheint sich hier kein Meister seiner angenommen zu haben; und da sich inzwischen auch sein Vater ganz von ihm losgesagt und er durch künstlerische Handarbeit sein Leben fristen musste, kam er ebenso wenig zu eigenem Naturstudium. Vier Jahre darauf in die Heimat zurückgekehrt, wurde er Zeichenlehrer in Holzminden. Kleine landschaftliche Bilder von ihm (mit irgend einem Jagdwild) kamen damals durch mildthätige Verlosung in's Publikum. Nachdem er nothgedrungen von seinem Amte zurückgetreten war, hielt er sich eine Zeitlang bei Verwandten auf, bis er

zuletzt in's Armenhaus in Braunschweig aufgenommen wurde, wo er ungefähr 1867 starb.

Mitgetheilt von †.

Alès. Auguste-François Alès, franz. Stahlstecher, geb. 9. Mai 1797 in Paris, Schüler von Tardieu und Fortin, verfertigte viele Heiligenbildchen, Kalendereinfassungen, Prospekte, Porträts und sonstigen Vignettenkram für Kunsttrödler. Seine Arbeiten sind durchweg sehr mittelmässig, und nur theilweise einigermaßen leidlich. Gewöhnlich unterzeichnete er ALÈS, bisweilen auch A. ALÈS. Wir nennen folgende Stücke:

1) La Vierge à la chaise, in einem Blumenkranz. Nach Raffael. 1864. Fol.
2) Ruhe der hl. Familie auf der Flucht nach Aegypten. Nach eigner Zeichnung. 1854. 4.
3) Odalisque. Nach Ingres. qu. Fol. Für das franz. Kunstblatt: L'Artiste. Die Abdrücke für den Kunsthandel tragen die Unterschrift: 2me Odalisque.
4) Napoleon I., als Obergeneral der italienischen Armee (1797), zu Pferde. Nach Raffet. qu. 4.
5) Derselbe, als General der ägyptischen Armee (1798). Ganze Figur, stehend. Nach eigener Zeichnung. 1849. 4.
6) Derselbe, als Kaiser (1813). Ganze Figur, stehend. Nach Raffet. qu. 4.
7) Pius IX., Papst, $^3/_4$ links. Oval. 1847. 8.
8) Brustbild, lorbeerbekränzt und antik kostümirt, $^3/_4$ links. Oval. 1826. 4.

9—10)	Fleurs, nacktes Mädchen an einem Gewässer mit blühenden Gebüschen. Fruits, nackte Frau mit einem an der Erde schlafenden Kinde, bei einem Orangenbaum.	Seitenstücke, nach eigener Zeichnung. 1854. 4.
11—12)	Frayeur, badende Frauen erschrecken vor einer Natter. Sécurité, badende Frauen, im Grase gelagert.	Seitenstücke, nach eigener Zeichnung. Ovale. 4.

13) Les Joies champêtres, tanzende Frauen auf einem Waldanger. 1850. 4.
14) Soirée d'été, badende Frauen im Walde. Oval. 1856. 4. Für das franz. Kunstblatt: L'Artiste.
15) Waldpartie mit Fuchs. 4. Für dasselbe Kunstblatt.
16) Les Paysagistes. qu. 4. Für dass. Kunstblatt.
17) Waldpartie; im Vordergrunde ein vorüberlaufender Hase und ins Wasser hüpfende Frösche. 4.
18) Platten für Ch. Gavard's Galeries historiques de Versailles. Paris, 1838, ff. Fol.
19) Platten für L'Espérance, Album von Stahlstichen nach Gemälden und Zeichnungen von Chapuy, T. Gudin, Jugelet, Raffet u. a. Paris, 1839. qu. Fol.
20) Platten für die von F. Chavant verlegte Encyclopédie universelle d'ornements. Paris, 1841. Fol.

†††.

Alesio. Matteo Perez de Alesio, von Baglione Matteo da Leccio (auch da Lecce) genannt, während der Künstler selber (auf Radirung No. 2) Matthaeus Perez de Allecio sich nennt, also wol von spanischer Herkunft, Maler, geb. zu Rom um 1547. Den späteren Theil seines Lebens hat er in Spanien zugebracht; doch war er, wie aus der Bezeichnung auf No. 2 hervorgeht, noch 1582 in Rom. Er soll daselbst in der Schule Michelangelo's und nach Salviati sich ausgebildet haben. Schon früh scheint er an überlebensgrossen Darstellungen Gefallen gehabt zu haben; so berichtet Baglione von zwei überlebensgrossen Figuren im Oratorio del Gonfalone zu Rom, sowie von einer Profetengestalt an der Fassade, welche mit kräftigem Relief von der Wand sich abhob. Baglione zählt noch andere römische Werke des Meisters auf, darunter das Hauptaltarbild in S. Eligio degli Orefici und in der sixtinischen Kapelle des Vatikans, gegenüber dem jüngsten Gerichte Michelangelo's, die Geschichte des hl. Antonius mit vielen Dämonen (nicht mehr vorhanden).

Von Rom aus scheint Alesio, dem ein wanderungslustiger Sinn eigen war, zuerst nach Malta sich begeben und auch dort viel gearbeitet zu haben; schon vor 1582 (s. a. No. 2), wo er sich, wie wir wissen, wieder zu Rom befand. In Malta malte er im grossen Saale des Palastes die Vorhölle mit Bezug auf die Belagerung von Malta durch die Türken im J. 1565 (s. b. No. 2).

Nach Spanien kam der Künstler im J. 1583, schon als ausgebildeter Meister; er liess sich für längere Zeit in Sevilla nieder. Die Zeichnungen, die er dorthin mitbrachte, verschafften ihm sofort ein grosses Ansehen, und es wird erzählt, dass der Bildhauer Geronimo Hernandez dadurch bestimmt worden, als Schüler in seine Werkstatt einzutreten. Noch in demselben Jahre erhielt A., wie aus den im Domarchive aufbewahrten Urkunden erhellt, vom Domkapitel den Auftrag, einen hl. Christoph von kolossaler Grösse in Fresko zu malen. A. zeichnete seine Figur zuerst in verschiedenen Verhältnissen, dann auf einem Karton, der in Sevilla lange erhalten war, in der für das Original beabsichtigten Grösse und führte darnach das Freskobild auf der Mauer zur Rechten des sogen. Lonjaportals aus. Der Heilige, welcher nach Bermudez nicht weniger als $11^1/_3$ Vara's (spanische Ellen) misst, schreitet durch den Fluss und trägt auf seiner linken Schulter das Jesuskind; statt auf einen Stock stützt er sich mit der rechten Hand auf einen kräftigen Palmbaum. Auf der anderen Seite des Flusses in einer grünenden Landschaft der Eremit mit seiner Laterne. Das Gemälde, 1584 vollendet, wurde mit 3000 Realen bezahlt, und nicht mit 4000 Dukaten, wie Pablo Espinosa (im: Teatro de la Santa Iglesia de Sevilla) behauptet. Noch erhalten, aber sehr abgeblasst.

Den 25. Mai 1587 ging Alesio einen Vertrag ein, in der Pfarrkirche zum hl. Michael und auf Kosten des Diego Nuñez de Arroyo ebenfalls einen hl. Christoph in Fresko zu malen; er vollendete denselben am 30. Okt. desgleichen Jahres. Einige Zeit darauf führte er für den Hauptaltar der Kirche Santiago el viejo ein grosses Gemälde

aus, welches den Kampf des hl. Jakob gegen die Mauren in der Schlacht bei Clavijo darstellt. Die Komposition ist von einer gewissen Grossartigkeit und charaktervollen Zeichnung, aber das Kolorit ist mager und glanzlos. Noch schreibt Pacheco dem Alesio einige Fresken bei dem Thore des Kardinals zu, welche seit lange verschwunden sind.

Ueber die ferneren Schicksale des Alesio sind die Nachrichten seiner Biographen widerstreitend. Ant. Palomino (El Museo Pictorico. III. 259) lässt den Maler nach längerem Aufenthalt in Sevilla nach Rom zurückkehren, wobei er zur Erklärung dieser Rückreise eine Anekdote von sagenhaftem Charakter erzählt. Alesio habe das Bild von Adam und Eva, welches Luis de Vargas ebenfalls in der Kathedrale von Sevilla gemalt habe, sehr bewundert, insbesondere das verkürzte Bein des Adam, und ausgerufen: das Bein ist mehr werth als mein ganzer Christoph, — und sei dann nach Italien zurückgekehrt, weil jeder Maler dem Vargas den Vorrang einräumen müsse. Wie die Anekdote selbst, so ist auch die Nachricht von der Rückkehr unzuverlässig; ebenso die Angabe, dass A. zu Rom gegen das J. 1600 gest. sei. Ganz andere Mittheilungen macht Baglione über die letzte Lebenszeit des Meisters. Er sei, um sich Reichthümer zu erwerben, nach Amerika (Westindien) gegangen, und habe seinen Freunden gesagt, dass er nur zurückkehren würde, wenn er Rosse und Diener sich halten könne. Es sei ihm auch gelungen, Schätze zu erwerben; aber aus maßloser Begierde nach noch grösseren Reichthümern sei er wieder arm geworden und in jenen Ländern elend gestorben. Mit diesem Berichte scheint jener andere des Pater Calancha (s. unten) übereinzustimmen, dass die Kirche seines Klosters (des hl. Augustin) zu Lima mit einem grossen Gemälde (wahrscheinlich in Fresko) des Matteo Perez de Alesio geziert sei, welches den hl. Augustin auf einem Throne von Kirchenlehrern umgeben darstelle und darauf sich A. als der Maler Papsts Gregor's XIII. bezeichnet habe. Nun liesse sich allerdings annehmen, dass A. dieses Bild (falls es nicht Fresko, sondern Oelbild war) in Sevilla — wo damals viele der nach dem spanischen Amerika bestimmten Bilder ausgeführt wurden — gemalt habe. Allein Baglione, der in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. zu Rom lebte, hätte doch wol von Alesio's Rückkehr dorthin wissen müssen, und es ist kein Grund, seiner Erzählung von der amerikanischen Reise des Künstlers die Wahrheit abzusprechen.

Die Radirungen Alesio's, von denen Cean Bermudez die des hl. Rochus als die beste erwähnt, sind selten.

s. Archiv der Kathedrale von Sevilla. — Pacheco, Arte de la Pintura. p. 566. — Palomino, Vidas de los Pintores (El Museo Pictorico. III.) 397. — Ponz, Viage de España. IX. 25. — Cean Bermudez, Dicc. IV. 75. — Baglione, Le Vite de' Pittori etc. Napoli 1733. p. 30. — Fiorillo, Gesch. der zeichnenden Künste. IV. 132.

Lefort und *J. Meyer*.

a) Von ihm radirt:

1) Hl. Rochus. kl. Fol.

2) Prächtiges Altarbl., mit zwei korinthischen Säulen und zwei desgleichen Pfeilern verziert, die Geschichte Johannis des Täufers in verschiedenen Abtheilungen enthaltend. Oben auf einem Schild: Inter natos mulierum non surrexit major. Matth. XI. Unter dem Mittelbild, der Taufe Christi: Ego vox clamantis in deserto etc., und auf einer der Stufen des Altares: Matthaeus Perez de Allecio inventor. incidebat. Romæ. cum privilegio. Greg. XIII. Pont. Max. AD. X. MDLXXXII. Der Rand wird in der Mitte durch ein Wappenschild getheilt. Links die Dedikation: Illmo. et excell^mo. D. Joanni Georgio Cæsarino etc. Operis sui in Ara majori, Ecclae S. Joannis, Melitæ facti, exemplar, typis æneis expressum, Matthæus Perez de Allecio pictor. D. D. Rechts sind sechs lateinische Verse. Nomen Joannis etc. Auf zwei vereinigten Platten. imp. Fol. Dieses Bl. ist radirt, in den dunkleren Partien ist der Grabstichel angewendet. Ottley vermuthet, dass der Künstler für das Architektonische einen Stecher von Profession zu Hülfe gezogen habe.

3) Der Leichnam Christi von sechs Engeln unterstützt und vom hl. Franziskus verehrt, der zur Rechten knieend den linken Arm des Heilandes mit seiner rechten Hand umfasst. Radirung, in den dunkleren Theilen Grabstichelarbeit. Oben gerundet. Fol. Unten die seltsame Inschrift:

QV TV TENTA SOR PER
OS NC TOR TE EMIT
H NV SALVA MOR RED

Dieses anonyme Bl. schreibt Ottley dem Meister zu.

b) Nach ihm gestochen:

1) Die Bekehrung des hl. Paulus. Grosse Komposition. M. P. de Aleccio Inue. Formis Romae 1583 cum privilegio. — Petrus Perret Fe. Mit Dedikation an Matteo a Henriquio Gusmano Anno 1583. gr. Fol.

2) Die Vorfälle bei der Belagerung von Malta durch die Türken im J. 1565. 16 Bll. Gest. von Ant. Franc. Lucini, 1631, nach den Gemälden Alesio's in dem grossen Saale des Palastes zu Malta. qu. Fol.

s. Ottley, Notices. — Heineken, Dict. I. 134.

W. Schmidt.

Alesius. Alesius Düicus (Dominicus?), s. Baboccio.

Alessandri. Künstlerfamilie von Bergamo, aus einem alten angesehenen Geschlechte, in älteren Zeiten Lunga-spada, dann de Longis genannt.

Achille Alessandri, Architekt, Sohn des Giacomo A. und der Anna Maria Marchesi, geb. 22. Dez. 1665, † 1751. In Mailand von den Jesuiten erzogen, empfing er daselbst von dem P. Tommaso Ceva den ersten Unterricht in der Baukunst. In Rom, wohin er sich Anfangs des 17. Jahrh. begeben, bildete er sich dann weiter

aus. Nach seiner Zeichnung ist die Kirche Santa Grata inter vites erbaut, welche Tassi für eine der schönsten (d. h. der damaligen Zeit) in der Provinz Bergamo erklärt (Neubau an Stelle der alten Kirche).

Marco Alessandri, Architekt und Maler, Bruder des Vorigen, hatte in Mailand und Padua Theologie studirt, war Anfangs des 18. Jahrh. zu seiner künstlerischen Ausbildung nach Rom gegangen und darauf nach Bergamo zurückgekehrt, wo er Kanonikus an der Kathedrale wurde. Er trieb die Kunst eigentlich nur als Dilettant; doch sind nach seiner Zeichnung die Kirche S. Alessandro in Colonna zu Bergamo, sowie verschiedene Altäre im Dome daselbst gebaut. In jener Kirche sind übrigens durch Verlängerung des Schiffes die Verhältnisse der ursprünglichen Anlage zerstört. Mit dem bekannten Architekten C. Fontana, dem die Restauration des Doms zu Bergamo anvertraut war, stand A. in lebhafter Korrespondenz. Als Maler fertigte er seltsamer Weise meistentheils Schlachtenbilder, daran Tassi insbesondere die gute Zeichnung der Pferde rühmt. Er st. 55 Jahre alt, den 19. Sept. 1719, in Folge eines allzu angestrengten Rittes, den er gemacht, um sich vor einem Räuberanfalle zu retten.

Filippo Alessandri, Architekt u. Maler, Sohn des Achille A. und der Vittoria Gräfin Benaglio, geb. 1713, † 9. Febr. 1773. Er bildete sich unter seinem Vater. Nach seiner Zeichnung sind die Pfarrkirchen zu Urgnano, Medolago, Dell' Arca und Cassetta, sowie einige in Bergamo selbst erbaut; dann auch mehrere Fassaden zu Palästen daselbst. Auch zeichnete er das Modell zu dem Reliquienbehälter in Form einer Urne über dem Altar der hh. Firma, Rustica u. Procula im Dome zu Bergamo; derselbe, aus vergoldetem Kupfer, ist von Ant. Calegari mit Kinderfiguren und jungen Löwen verziert. Als Maler kam er seinem Oheim nicht gleich.

Das Ansehen dieser drei Künstler hat die engen Grenzen ihrer Heimat nicht überschritten.

s. Tassi, Vite de' Pittori etc. Bergamaschi. Bergamo 1793. II. 132. — Pasta, Le Pitture notabili di Bergamo. 1775. pp. 16. 17. 66. 79.

Alex. Pinchart.

Alessandri. Innocente Alessandri, Kupferstecher in Linien-, Aquatinta- und Krayonmanier, arbeitete in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. zu Venedig. Er war Schüler von Bartolozzi, welcher auf einer von A. nach Piazzetta gest. Platte, No. 10, den hl. Philippus von Neri darstellend, den Kopf umgestochen und seinen eigenen Namen darauf gesetzt hat. Mit Pietro Scataglia hatte A. einen Kunsthandel und stach Mehreres mit ihm gemeinsam, so besonders Bll. für das umfassende Werk: *Descrizione degli animali quadrupedi dal naturale disegnati, incisi e miniati con i loro veri colori da Pietro Scattaglia e Innocente Alessandri.* Venezia 1771—75, 200 Taf. mit Text von Lodovico Leschi. gr. Fol. Es gibt auch Exemplare mit schwarzen Tafeln. A. gehört zu den schnell- und leichtarbeitenden Stechern der J. Wagner'schen Richtung, die es mit der Form nicht sehr genau nehmen, aber im Besitze einer ererbten Handfertigkeit immer noch eine gewisse weichlich malerische Wirkung zu erreichen wissen.

1) Jakob und Rahel. Nach F. Solimena. gr. Fol.
2) Die Verkündigung Mariä. Nach P. Mignard.
3) Die Verkündigung Mariä. Nach Fr. Le Moine. Fol.
4) Flucht nach Aegypten. Nach Fr. Le Moine. Fol.
5) Christus. Halbfig. Nach dem Bilde des P. Bordone ehemals im Hause Cornaro zu Venedig. kl. Fol.
6) Christus und die Samariterin. Nach G. B. Piazzetta's Gemälde ehemals im Besitze des Grafen L. Avogadro zu Brescia. Domenico Magioto del. Appo Innocente Alessandri e Pietro Scattaglia in Venezia. No. 53 einer Folge. Fol.
7) Einsetzung des hl. Abendmahles. Nach G. B. Pittoni. gr. Fol.
8) Madonna in der Glorie. Nach Piazzetta's Gemälde in der Kirche della Fava zu Venedig. gr. Fol. Mit Bartolozzi's Adr., der vermuthlich in die Platte hineinarbeitete.
9) Madonna mit dem Schutzengel und den Seelen im Fegefeuer. Nach Bastiano Ricci's Gemälde in der Scuola dell' Angelo Custode e Santi Apostoli zu Venedig. gr. Fol.
10) Madonna erscheint dem knieenden hl. Philippus Neri. Ex Tabella quæ adservatur in Ecclesia P. P. Oratorii Venetiis. Jo: Batta Piazzetta pin. No. 48. 1 einer Folge. Fol.
   I. Mit dem Namen des In. Alessandri.
   II. Mit dem des Fr. Bartolozzi. Der Kopf des Heiligen ganz umgestochen. s. Bartsch, Anleitung zur K. II. 76. 77.
11) Ill. Philippus Neri. Halbfig. Nach Piazetta. Oval. gr. 8.
12) Der Schutzengel. Nach Piazzetta.
13) Kopf eines Apostels. F. Fontebasso inv. Mit Scataglia gest. Rothsteinstich. Fol.
14) Hl. Hieronymus. Nach J. Lys. gr. Fol.
15) Kanonisation des hl. Johannes von Nepomuk. Nach G. B. Pittoni. Mit Scataglia gest.
16) S. Grata Regina, In Compagnia De' SS. Fermo, E Rustico Mostra Il Reciso Capo Di S. Alessandro M. A SS. Lupo Ed Adelaide Principi Di Bergamo Suoi Genitori. Pittura di Giō. Batta Tiepolo posseduta dalla N. F. Grotta. Appo Innocente Alessandri e Pietro Scattaglia in Venezia. No. 74 einer Folge. gr. qu. Fol.
17) Darstellung der Republik Venedig. Nach P Batoni. gr. qu. Fol.
18—21) Die vier freien Künste, Astronomie, Malerei, Musik, Geometrie. Halbfig. Nach D. Maggiotto. gr. qu. Fol.
22) Graf Jacopo Ricatti, Mathemath. 1675—1754. Büste. A. Longhi deln. 4.
23) Brustb. eines alten, bärtigen Mannes mit Turban und einem Buche in der Hand. J. B. Tiepolo inv. Innocens Alessandri et Petrus Scataglia Sculp. Krayonmanier. gr. Fol.
24) Kopf eines Greises ohne Buch. Nach dems. von denselben gest. Krayonmanier. gr. Fol.

25—26) Büsten zweier Frauen. Nach F. Fontebasso. Krayonmanier. gr. Fol.
25) Die Eine ein Miniaturgemälde haltend, neben ihr ein Mohr.
26) Die Andere eine Taube haltend, neben ihr ein Mann.
27—28) Zwei männliche Köpfe. Nach Maggiotto. gr. Fol.
29) Akenell, Zwerg, in Wien gegen 1786. kl. Fol. Kopie von Mansfeld.
30) Opfer eines römischen Diktator's am Altare des Jupiter beim Friedenstempel. Nach Pietro da Cortona. J. Alessandri et Scataglia fec. Venetiae. gr. qu. Fol.
31) Ruhende Jäger. Nach Maggiotto. qu. Fol.
32) Schlafende Hirtin. Nach Maggiotto. Fol.
33) Kirschenverkäuferin. Nach Maggiotto. Fol.
34) Aepfelverkäuferin. Nach Maggiotto. Fol.
35—36) Zwei Landschaften. Gegenden im Venetianischen. Nach Marco Ricci. qu. Fol.
37—38) Zwei Folgen von je 12 Landschaften. Nach M. Ricci. Mit Scataglia gest. qu. Fol.

s. Gandellini e Angelis, Notizie I. u. V. — Heineken, Dict. — Ottley, Notices. — Huber u. Rost, Handbuch. IV. 258.

W. Schmidt.

Alessandrino, s. Alessandro Magnasco.

Alessandro. Alessandro da Parma und sein Sohn Pietro waren zu Anfang des 15. Jahrh. geschickte Goldschmiede, von denen die Kirche S. Antonio zu Parma kostbare Arbeiten besitzt. Ersterer steht noch dem späteren romanischen Stil näher, letzterer dagegen wendet neben byzantinischen Zierrathen die gothischen und arabischen Formen an. Bemerkenswerth ist das grossartige Reliquiarium des hl. Kreuzes, das den Verlust von zwei älteren Tabernakeln ersetzen sollte, die 1405 im Kriege zwischen Venedig und dem letzten Franz von Carrara geraubt waren. Alessandro begann die Arbeit mit Hülfe seines Sohnes, der sie nach des Vaters Tode fortsetzte, aber unvollendet hinterliess, als er 1440 starb.

s. Gonzati, Basilica di S. Antonio. I. 196—220. — Derselbe, Il Santuario delle Reliquie o. il Tesoro della Basil. di S. Ant. in Padova. Pad. 1854. p. 16.

Fr. W. Unger.

Alessandro. Alessandro Fiorentino, Maler in Florenz zu Ende des 15. Jahrh., Schüler von Domenico Ghirlandaio. Von ihm rührt die Ausführung des gemalten Fensters im Chor von S. Maria Novella zu Florenz her, nach der Zeichnung seines Meisters, vollendet 1491, nachdem der Chor schon 1490 eröffnet worden; eine der schönsten Glasmalereien in Italien. In der Mitte ist die Jungfrau vorgestellt, welche dem hl. Thomas den Gürtel darreicht; darunter die Beschneidung und das Wunder der Jungfrau della Neve; zu den Seiten die hh. Petrus und Paulus, Johannes der Täufer, Laurentius und ein anderer Dominikaner. Ohne Zweifel von demselben Alessandro sind zwei Bilder in der Kapelle des Palazzo del Podesta zu Florenz: eine Madonna mit dem Kinde und ein hl. Hieronymus, Gemälde, welche ganz den Charakter derjenigen haben, die in der Werkstatt Ghirlandaio's entstanden sind. Das erste ist bez.: An. Sal. M. CCCCXC; das zweite: Alexandrini pīoris Florentini. A. D. MCCCCLXXX. Diesem Meister schreiben wegen der Aehnlichkeit der Behandlung Crowe und Cavalcaselle noch ein Bild in der Florentiner Akademie zu: Madonna mit dem Kinde zwischen den knieenden hh. Franziskus und Katharina u. den stehenden hh. Matthäus und Ludwig, bez.: A di XX di Settembre MCCCCLXXXIIII.

s. Crowe and Cavalcaselle, History of Painting in Italy. II. 484. 496.

*

Alessandro. Alessandro von Saronna, Bildhauer, 1502—1516 an der Kirche S. Antonio zu Padua beschäftigt, namentlich für die dem Heiligen besonders gewidmete Kapelle daselbst, gleichzeitig mit Meister Galeazzo von Lugano. Alessandro führte für diesen Bau namentlich Rosetten, Medusenköpfe, Delphine, Säulenbasen und Pilaster aus.

s. Gonzati, La Basilica di S. Antonio etc. I. 160., Doc. 87. p. XCVI.

F. W. Unger.

Alessandro. Alessandro, Sohn des Bartolommeo Botticelli, Bildschnitzer, s. Botticelli.

Alessandro. Alessandro da Carpi oder Aless. Carpi, s. Carpi.

Alessandro. Alessandro Veronese, s. Turchi.

Alessandro. Andrea di Alessandro, s. Andrea.

Alessandro. Alessandro, italienischer Kupferstecher um 1824.

Das Sposalizio nach Raffael. 1824. Aquatinta. qu. Fol.
I. Vor der Schr.

W. Engelmann.

Alessi. Galeazzo Alessi, einer der bedeutendsten Baumeister am Ausgang der Renaissance und einer der Begründer der sogen. Barockarchitektur, geb. 1500 zu Perugia, † daselbst den 31. Dez. 1572.

I. Bildung. Thätigkeit zu Rom und Perugia. Ruf nach Genua.

Seinen ersten künstlerischen Unterricht erhielt A. von Gio. Batt. Caporali, einem Architekten und Maler von Perugia, der selber Schüler des Pietro Perugino war und sich durch eine Uebersetzung des Vitruv mit beigegebenem Kommentar bekannt gemacht hat. A. scheint mit raschem Talent sich die nöthigen Kenntnisse erworben zu haben; denn er führte schon damals, noch ehe er die Vaterstadt verlassen, einige Bauten in Perugia aus. Allein er fühlte, dass er in dem kleinen Kreise nicht weiterkommen würde, und ging zu seiner weiteren Ausbildung nach Rom. Dort fand er sofort in Michelangelo den Meister,

den er suchte, und in der That hat derselbe auf seine ganze architektonische Thätigkeit grossen Einfluss ausgeübt. Er fand daselbst bald reichliche Beschäftigung, insbesondere von den Kardinälen Campeggio und Chinucci; der Eine derselben ist wol jener Kardinal von Rimini, in dessen Diensten, nach Vasari, Alessi gestanden haben soll. Nach einem sechsjährigen Aufenthalt in Rom wurde er dann durch den Kardinal Parisani dem Papste Paul III. empfohlen; im Auftrag desselben begleitete er den Kardinal, als dieser zum Legaten von Perugia ernannt worden, dorthin, um den schon begonnenen Neubau der Festung für den unteren Stadttheil (der Cittadella Paolina) weiterzuführen. Derselbe war schon 1540 von Antonio da Sangallo begonnen, auf Geheiss des Papstes, der damit den Wirren zu Perugia ein Ende machen wollte, indem er in den neuen Befestigungsring die Paläste der Baglionen einschloss und sie schleifen liess. Zur Besichtigung des Baues kam Paul III. 7 Jahre hintereinander nach Perugia. Erst nach dieser Zeit, also nach 1547, scheint A. die Gemächer, welche der Papst mit seinem Gefolge im Kastell zu bewohnen pflegte, neu hergerichtet zu haben. Die Schönheit und Bequemlichkeit dieser Räume wurde schon von Vasari gerühmt.

Als dann an die Stelle von Parisani der Kardinal Crispo als Legat von Perugia trat, erhielt von diesem A. den Auftrag zum Entwurf und Bau der kleinen Kirche Nostra Donna del popolo (1547—1549). Ein Gebäude, das sich im Säulen- und Architrav-System dem dorischen Stil anschliesst und diesem entsprechend in der Ornamentation noch ein ziemlich einfaches Maß einhält; dabei hat es doch eine gewisse malerische Wirkung, indem die Profilirung einen passenden Wechsel von Licht u. Schatten erzeugt. Auch der Bau der Kirche und des Klosters S. Caterina, ungefähr aus derselben Zeit, rührt von A. her. Er zeigt gleichfalls, im Verhältniss zu den späteren Bauten des Meisters, eine gewisse Schlichtheit des Stils und die Nachbildung guter Muster der römischen Renaissance.

Schon diese Bauwerke, sowie die Gunst des Papstes und der Kardinäle verbreiteten den Ruf Alessi's in Italien. Das durch seinen Handel reich gewordene Genua hatte damals beschlossen, die am abhängigen Meeresufer enggebaute Stadt zu erweitern und zu verschönern, auch die Befestigungsbauten auszudehnen und mit grösserer Pracht herzustellen. Zu dem Ende berief die Republik den Baumeister von Perugia. Es muss dies bald nach 1550 geschehen sein, da nach einem chronologischen Schema der Geschichte Genua's bei Ratti im J. 1551 die Strada Nuova von A. erweitert wurde und jedenfalls in das J. 1552 der Bau von S. Maria di Carignano fällt. Dass A., wie eine andere Nachricht will, schon einmal 1537 in Genua thätig gewesen (s. später), ist durchaus unwahrscheinlich.

Es scheint, dass der Neubau des Hafens und des Mauerdammes der Stadt gegen das Meer die erste Arbeit A.'s in Genua war; sie wird schon von Vasari sehr hervorgehoben. A. gab dem Hafen die Form eines Halbkreises, dessen Mauerwand er mit toskanischen Säulen und Nischen schmückte; auf dem Damme dann, welcher den Hafen gegen die Stadt zu abschloss, legte er eine grosse Säulenhalle dorischer Ordnung für die Wache an. Nicht weniger als die Architektur zeugte die Ingenieurarbeit an diesem Werke von besonderem Geschick und einem Talente grossartiger Anordnung, wie auch mit dem praktischen Zweck die künstlerische Ausstattung passend vereinigt ist. — Der Entwurf zur Erweiterung der Strada Nuova, wobei gleich eine Anzahl von Palast-Neubauten in Aussicht genommen wurde, war dann das nächste Werk Alessi's, das für seine Zeit von durchgreifender Bedeutung wurde.

II. Alessi's Palastbauten in Genua.

In dieser neuen Palast-Architektur bekundete sich sofort der entschiedene Nachfolger Michelangelo's. Vor Allem zeigt sich hier ein ausgebildetes Verständniss für alle Bedingungen grosser Wirkung, welche nicht sowol Feinheit der Gliederung und ein zierliches Maß der Verhältnisse, sondern volle, mächtig sprechende Formen als Ausdruck der Grossräumigkeit im Auge hat. Dabei wurde noch ein Anderes erreicht. Die engen Strassen Genua's (die Erweiterungen A.'s blieben immer an ein gewisses Maß gebunden) boten den Raum nicht, dem Bau mit fein abwägendem Auge gegenüberzutreten. Die Gestaltung musste sich durch ihre vorspringenden Glieder rasch übersehen lassen, u. andererseits, indem der Bau mehr in die Höhe, als in die Tiefe zu gehen hatte, in der Fassade eine Reihe von Stockwerken sich kräftig unterscheiden. Damit war freilich zugleich jenes System der stark vor- und zurücktretenden Profilirungen, der wechselnden Linien, überkräftigen Gesimsbildungen und Verkröpfungen gegeben, das die Barockarchitektur einleitet und durchgehends kennzeichnet.

Fast alle Paläste der Strada Nuova sind von A. entworfen. Ratti (s. unten) meldet, dass nur zwei derselben von anderen Baumeistern herrührten; und zwar der Pal. Doria von Rocco Lurago, der Pal. Carega, welcher bisweilen fälschlich dem Alessi zugeschrieben wird, von Gio. Batt. Castello. Der Letztere war auch sonst noch neben Alessi bei Palastbauten thätig. Die Paläste, welche sicher A. zum Urheber haben, lassen sich nicht alle mit Bestimmtheit bezeichnen, da manche mit den Besitzern die Namen gewechselt haben, auch einige umgebaut sind. Als seine dort noch erhaltenen Bauten sind hervorzuheben die Palazzi: Imperiale Lercari (jetzt Casino), Serra (durch die Restauration von Tagliafico im 18. Jahrh. theilweise verdor-

ben), Cambiaso (mit Marmor-Fassade), Brignole (gewöhnlich Palazzo Rosso genannt), Spinola, Giorgio Doria, Pallavicino und Adorno. Ausserdem sind noch in anderen Stadtgebieten insbesondere zu nennen: Grimaldi bei der Kirche S. Luca, ein anderer Grimaldi in Borgo S. Vincenzo, den Burckhardt schon 1854 auf das Schlimmste verunstaltet fand, die beiden Lomellini, Centurione und der Palazzo Durazzo in der Strasse Balbi neben der Annunziata, der zwar bisweilen dem Gio. Batt. Bianco u. dem Dom. Tagliafico (von Letzterem wol nur der spätere Umbau der Treppe) zugeschrieben wird, doch dem Stile nach sicher dem A. angehört.

Bei den meisten dieser Paläste hat das Erdgeschoss Rustika und ist überhaupt behandelt als kräftiger Unterbau. Sonst ist die Komposition der Fassaden verschieden; öfters ohne Vertikalgliederung mittelst Pilaster oder Halbsäulen, dafür mit Rustika-Ecken und mit starken, die Hauptstockwerke trennenden Gurten (Pal. Cambiaso); die Fenster häufig mit vorspringenden Brüstungen und schönen Dockengeländern, bald mit Giebeln, bald mit reich profilirter Marmoreinfassung. Die mehrfachen Stockwerke sind zumeist sehr wirksam in grosse Massen gesondert, indem ein kleineres — mit kleineren Fensteröffnungen — mit einem grösseren zu Einem Bautheil zwischen denselben Pilastern oder Gurten vereinigt ist. Bisweilen ist auch die architektonisch einfach behandelte Fassade auf malerische Dekoration berechnet. Durchgängig tritt in diesen Bauten die feine Ornamentation der früheren Renaissance zurück. Die eigentliche Wirkung beruht auf der reichen Anwendung der klassischen Bauformen, die zwar noch nach den Gesetzen ihrer struktiven Verbindung, aber mit bewusstem Aufwand nur als Mittel prächtigen Schmucks behandelt sind. Diese Mischung von strengem Schein und festlicher Dekoration gibt den Palästen jenes stattliche, vornehme Ansehen, das die besten Bauten der Barockzeit kennzeichnet. Fast maßlos werden die der Antike entlehnten Formen angewendet; allein noch mit Verständniss ihres organischen Zusammenhangs und vor Allem mit kühnem ornamentalem Sinn. Es ist charakteristisch, dass die Architekten dieser Epoche, und so auch Alessi, noch den Regeln Vitruv's genau zu folgen meinten und doch in den improvisirten Dekorationsbauten, wie sie die Renaissance zu feierlichen Gelegenheiten aus leichtem Material rasch herzusellen liebte, ihr stilles Vorbild hatten. Was A. insbesondere anlangt, so hatte er den Vortheil, für die reichen Genuesen in kostbarem Material u. gehauenem Stein zu einer Zeit noch bauen zu können, als die meisten Architekten schon auf blossen Ziegelbau u. Stuckirung angewiesen waren. Damit mag es zusammenhängen, dass er in der Durchbildung des Details reiner und sorgfältiger blieb; was übrigens ohne Zweifel zugleich seiner feineren Begabung zuzuschreiben ist.

Zweierlei freilich ging in dieser Architektur, was den Fassadenbau anlangt, verloren: einmal die feine Zeichnung und Ausführung des plastischen Ornamentenspiels, das die frühere Renaissance auszeichnet, u. dann jene ruhige Anmuth rythmischer Verhältnisse, welche sie durch massvolle Anwendung der die Baugestalt gliedernden Formen zu erreichen verstand. Der überreiche Gebrauch der letzteren, verbunden mit ihrer überaus kräftigen Profilirung, gab diesen Bauten einen ganz anderen Charakter, als denjenigen der Michelozzo, Peruzzi und Bramante. Bezeichnend hierfür ist unter Anderem die Halbsäulenordnung, welche Alessi, ebenso wie Palladio, allerdings nach dem Vorgange Raffael's, für den Fassadenbau öfters in Anwendung brachte. Das starke Relief der Formen und in Folge dessen ein mannigfaltiges und energisches Licht- und Schattenspiel bestimmten die Wirkung. Es war mit denselben Formen eine andere Architektur geworden, welche mit der kühnen Verstärkung und Vervielfältigung der Glieder in's Massenhafte ebenso viel von der früheren feineren Schönheit verlor.

Dagegen hat sie sich auf die innere Anordnung der Räume, auf die Anlage der Vestibüle, Fluren und Treppenhäuser wie keine andere Zeit verstanden. Darin ist sie, wo es sich um grossartige Palastverhältnisse für das reich ausgestattete Leben einer vornehmen Gesellschaft handelt, geradezu musterhaft zu nennen. Bekanntlich hat von ihr die Rokoko-Architektur dieses Geschick überkommen. Auch hierin stand A. keinem seiner Zeitgenossen nach, eher hat er sie, wenigstens Palladio und seine Schule, übertroffen. Wenn man ihn nicht geradezu den Urheber dieser Anordnungsweise nennen kann, da sie gleichzeitig von den namhaften Architekten der Zeit geübt wurde, so findet sich doch unstreitig ihre höchste Ausbildung in seinen Genueser Palästen. Seine Grundpläne zeigen überhaupt eine nicht gewöhnliche Fähigkeit, den Raum in grosser Weise und doch den Bedürfnissen gemäss zu disponiren. Der Anlage der Vorplätze und Treppenhäuser aber eine besondere Bedeutung zu geben, dazu mochte ihn in Genua noch ein eigener Umstand veranlasst haben. Die enggebaute Stadt bot ihm wenig Gelegenheit zur Entfaltung der Baupläne in die Tiefe; die glückliche Anordnung der Innenräume um einen lichten Hallenhof war daher in den wenigsten Fällen zulässig. Einen Ersatz dafür bot die den Eintretenden sofort empfangende Raumschönheit des Vestibüls u. der sich anschliessenden Treppe. Darin kündete sich zugleich der gastliche Charakter an, den damals die vornehmen Geschlechter, nicht minder ihrer hervorragenden Stellung als dem geselligen Verkehr zu Liebe, mehr hervorkehrten als früher. Das zu einer Art Empfangshalle ausgedehnte

Vestibül wurde gewölbt, bisweilen von Säulen gestützt; es führt meist unmittelbar auf die Treppe, die sich mit demselben, wenngleich als selbständiges architektonisches Prachtstück behandelt, zu passender Gesammtwirkung verbindet. Immer sehr breit und sanft ansteigend, meist doppelarmig, mit grossen Podesten, mit reich profilirten Marmorgeländern, oft auf freien Stützen wie schwebend oder von Bogen getragen, so dass sich von jedem Standpunkte durch die Verschiebungen der sich schneidenden, auf- und niedersteigenden Linien eine ansprechende Mannigfaltigkeit von Durchblicken ergab. Dazu kam der plastische und malerische Schmuck, von dem sich freilich aus Alessi's Zeit in Genua wenig erhalten hat, der aber zur künstlerischen Vollendung des Ganzen wesentlich gehörte. Diese Innenanlagen hatten überhaupt, bei grosser Ausbildung des Architektonischen, einen durchaus malerischen Charakter, wie sich denn auf das Zusammenwirken der drei Künste Alessi und seine Epoche sehr wol verstanden. Schöne Beispiele dieser Innenarchitektur geben die Pal. Spinola und Serra an der Strada Nuova.

Uebrigens hat sich A. auch im Bau von Hallenhöfen als trefflicher Architekt erwiesen. So in demjenigen des Palastes Marino zu Mailand (s. unten) und dem des Pal. Sauli zu Genua, den Burckhardt kurz vor seinem Abbruche noch im März 1853 sah. Auch in diesen Anlagen war A. eigenthümlich, indem er verschiedene Formen kombinirte, insbesondere durch eine Verbindung des Architravsystems mit dem Bogensystem in der Art, dass er gerade, auf zwei Säulen ruhende Gebälkstücke (mit vollständigem Kranzgesimse) mit Bogen abwechseln liess. Wie Burckhardt (Gesch. der neueren Baukunst p. 49) bemerkt, ist gerade dies eine Lieblingsform des Alessi und seiner Schule geworden.

III. Alessi's Villen- und Kirchenbau in Genua.

Das gleiche Geschick grossartiger Raumanlage u. malerischer Anordnung bewährte A. im Villenbau. Auch hierfür bot ihm Genua ein ergiebiges Feld der Thätigkeit; doch ist nur Weniges von seinen derartigen Werken in ursprünglichem Zustande erhalten. Die meisten dieser Bauten, jetzt fast alle wesentlich umgestaltet, liegen in den Vorstädten Albaro (im Flussgebiete des Bisagno) und San Pier d'Arena. Sie verbanden mit der freieren Anlage der Landsitze die Geräumigkeit und den Formenreichthum des Palaststils.

Ihrer Zeit berühmt war die Villa Grimaldi vor der Porta Romana, in der Nähe des Bisagno; insbesondere durch das schöne Badegemach, das Vasari ausführlich beschreibt, offenbar, weil es ihm neu und bewundernswerth erschien. Man erkennt daraus das Vorbild aller jener Luxusbäder, welche die Barock- und Rokokoarchitektur mit wahrer Virtuosität herzustellen wussten. Die marmorne Wand des runden Raums war in acht Felder eingetheilt; vier derselben bildeten Nischen, darin sich grosse Vasen befanden, geräumig genug, um einen Mann zum Bade aufzunehmen, mit Maskenköpfen, welche das Wasser ausströmten, und solchen, in die es zurückfloss; die vier anderen Felder enthielten Thür, Fenster und Ruhesitze. Eingefasst waren diese Felder von Termen, welche das Gesimse trugen, darauf die Wölbung des Bades aufsetzte. Das grosse Bad selbst empfing aus vier Köpfen von Meerungeheuern sein warmes Wasser, von vier Fröschen sein kaltes; drei Stufen liefen ringsum, u. oben ein Gang, der für zwei Personen nebeneinander ausreichte. In der Mitte desselben hing eine grosse Kugel von Krystallglas, welche Nachts das hellste Licht spendete. Das Hauptgemach umgaben noch mit Stuckornamenten u. Malereien reich ausgestattete Nebenräume. Eine Beschreibung, die ein deutliches Bild dessen gibt, was damals ein reicher Privatmann vermochte und welche Gelegenheiten dem Architekten zur Ausübung seiner Kunst sich boten. — Von dem Allem war schon zur Zeit, als Ratti (s. unten) seinen Führer durch Genua schrieb, nur noch der nackte Raum vorhanden, und eine Nachricht von 1819 meldet, dass das ganze Gebäude seinem Verfalle rasch entgegenging. — Auf derselben Seite der Stadt liegt noch der Sommerpalast Pallavicini oder delle Peschiere (jetzt Collegio commerciale), bei der Kirche S. Bartolommeo; er galt für einen der schönsten Italiens. Hoch gelegen, auf Terrassen aufgebaut, ist er von allen Seiten sichtbar, und darauf seine Architektur durch die Loggien in der Mitte, sowie das richtige Verhältniss der gliedernden (dorischen und jonischen) Pilaster zu den Flächen vortrefflich berechnet. Daran schlossen sich ausgebreitete Gartenanlagen mit Springbrunnen u. Teichen — daher der zweite Name der Villa — wie überhaupt Alessi mit Zierbrunnen Genua vielfach geschmückt hat.

Auch die Villenpaläste in der Vorstadt San Pier d'Arena sind nicht mehr in der alten Gestalt erhalten. Erkennbar ist noch die ursprüngliche Schönheit der Villa Imperiali, jetzt Conte Scassi, und die Villa Grimaldi. Ausserdem hier noch die Villen Doria, Lercari, Spinola; u. sonst in der weiteren Umgebung Genua's reiche Bauten der Art, wie in S. Martino d'Albaro Villa Cambiaso von 1557, und auf dem Wege nach S. Luca d'Albaro Villa Giustiniani. Von letzterer berichtet Ratti, sie sei 1537 von Alessi nach der Zeichnung Michelangelo's ausgeführt; eine Angabe, die kaum glaublich erscheint, da nicht anzunehmen, dass damals schon A. in Genua gewesen. Wir haben gesehen, dass seine Thätigkeit daselbst erst nach 1550 begann; und dass er sich in Genua schon früher einmal aufgehalten, davon ist sonst nirgends eine Spur zu finden.

Endlich hat sich A. zu Genua noch im Kirchenbau hervorgethan. Nach seinem Entwurf

ist (auf Kosten der Familie Sauli) die Kirche S. Maria di Carignano, den 10. März 1552 begonnen, erbaut. Auf einer Anhöhe gelegen, macht sie nach allen Seiten die stattlichste Wirkung. Unstreitig eine der schönsten Kirchenbauten aus der Spät-Renaissance u. der Barockzeit, darin sich der Architekt sowol nach Bramante als Michelangelo gebildet zeigt u. Motive ihrer Bauweise in seiner Art glücklich verwerthet. Der Grundplan ist ein vollkommener Würfel, dessen eigentliche Form jedoch, nach dem Vorgange Michelangelo's in der Peterskirche zu Rom, die Kuppel über dem griechischen (gleicharmigen) Kreuze ist; die vier Eckräume sind von kleinen Kuppeln überwölbt, welche übrigens von Aussen kaum sichtbar sind, wo dagegen zwei Thürme an der vorderen Fronte (denen vielleicht zwei andere an der hinteren entsprechen sollten?), in wirksamem Gleichgewicht zu der schlank emporstrebenden Kuppel, die Form der Kirche passend abschliessen. Also eine jener Central- und Kuppelanlagen, darin die Renaissance eigenthümlich war und Kirchenbauten von ächt künstlerischem Charakter geschaffen hat. Das Innere wirkt insbesondere durch die ruhige Grösse und Klarheit der Raumverhältnisse, wenn auch hier eine gewisse Gleichgültigkeit in der Behandlung des Details, andererseits die starke Ausladung u. Verkröpfung der Profile die Schwächen der Barock-Architektur offenbaren. Im Aeusseren ist die Verbindung des Kuppelbau's mit den vier Seiten des quadraten Unterbau's eigenthümlich und ansprechend dadurch hergestellt, dass von dem mit reicher Balustrade versehenen Umgang, welcher den schlanken, die Kuppel tragenden Loggienbau umgibt, vier quadrate Terrassen nach jenen vier Seiten auslaufen. Durchgängig hat die Kirche, innen und aussen, korinthische Pilaster. Klarheit der Form zeichnet auch die Fassade aus, wenn gleich Burckhardt die hohen Giebel in der Mitte der Fronten mit Recht tadelt und es sowol der Profilirung der Fenster wie den Ornamenten an Feinheit fehlt.

In dem Dom von Genua, einem Gebäude aus älterer Zeit, das, seit dem 12. Jahrh. erbaut, mancherlei Veränderungen erlitt und neben romanischen auch gothische Einflüsse zeigt, sind von Alessi die Kuppel und der Chor (1567), letzterer, wie berichtet wird, durch den Architekten Rocco Pennone wieder verunstaltet. — Von öffentlichen Gebäuden ist ausserdem die Loggia di Banchi, die Bank, deren stattliche Herstellung sich die reiche Handelsstadt angelegen sein liess, nach der Zeichnung A.'s gebaut (erst 1570); ein Hallenbau mit dorischen Säulen und weit gespannten Bogen.

IV. Alessi als Baumeister für das übrige Italien und für das Ausland.

Erweitert und verschönert durch die Thätigkeit A.'s, konnte Genua mit Recht sich das prächtige (la superba) nennen. Und in einer merkwürdig kurzen Zeit, innerhalb weniger Jahre, scheint A. dieses Werk zu Stande gebracht zu haben; wobei noch verschiedener Strassenbauten, die er ausführen liess, nicht gedacht ist. Offenbar ist viel nach seinen Zeichnungen, dann auch nach seinem Muster gebaut worden, nachdem er die Stadt schon verlassen. Letzteres mag ungefähr nach der Mitte der fünfziger Jahre der Fall gewesen sein. Sein Ruf hatte sich durch ganz Italien verbreitet, u. bald wollte man den Baumeister in allen grösseren Städten haben. Zunächst beriefen ihn Bologna, Ferrara und Mailand. In Ferrara war er eine Zeitlang Architekt des Herzogs Alfonso II. (Halle im Erdgeschoss des Palazzo communale).

Mailand hat von ihm eines seiner schönsten Gebäude, den Palast des Tommaso Marini, Herzogs von Terranuova (jetzt Municipio), dessen schöner Hof schon oben erwähnt ist. Es wird erzählt, dass dem Herzog, als A. eine sehr reiche Zeichnung einschickte, der Verdacht kam, als ob der Baumeister ihm die Ausführung eines so kostbaren Planes nicht zutraute, u. deßhalb dieselbe noch prächtiger wünschte. Hier zeigte sich A. auch in der Durchbildung des Details feiner und sorgfältiger, als es sonst seine Art ist. An der Aussenseite sind die drei Ordnungen in der Weise durchgeführt, dass das Erdgeschoss durch stark (zu zwei Drittel des Durchmessers) vorspringende dorische Säulen, der erste Stock durch kannelirte ionische Pilaster, der zweite durch Termen gegliedert ist (das von A. beabsichtigte abschliessende Kranzgesimse nicht zu Stande gekommen). Bei diesem Reichthum der Formenbildung hat doch auch hier die Profilirung, bald derb, bald nüchtern, nicht mehr die Feinheit der guten Renaissance. Ausserdem sind in Mailand von unserem Meister die Fassade der Kirche della Beata Vergine bei S. Celso, nicht dieser letztere Bau, wie fälschlich Vasari u. Leone Pascali angeben; die Kirche S. Vittore (von 1560, mit einfacher Fassade), die überladene Fassade von S. Paolo und das Uditorio del Cambio, Saal der Börse in runder Form.

Nach Ausführung dieser Bauten scheint A. nach Perugia zurückgekehrt zu sein und sich dort, mit einigen Unterbrechungen, bis zum Ende seines Lebens aufgehalten zu haben. Er wurde einmal im Interesse der Gemeinde nach Rom an Pius V. geschickt, der ihn dann selbst auch verwendet und zum Oberbaumeister der Peterskirche ernannt hat. Für den Kardinal Odoardo Farnese hatte er damals einen Entwurf zur Fassade del Gesù zu liefern; derselbe sollte recht reich ausfallen, wurde es aber dann so sehr, dass die Ausführung der grossen Kosten halber unterblieb. In diese Zeit des Peruginer Aufenthaltes fällt auch der grosse Bau eines Palastes am Trasimenischen See, zu Castiglione, für den Herzog della Corgna; eine wahrhaft fürstliche Villa, deren Pracht in ganz

Italien von sich reden machte. In Perugia selbst scheint A. um diese Zeit noch einige Paläste, insbesondere den Pal. Antinori bei der Porta Augusta, sowie die Cappella del Sacramento im Dome (S. Lorenzo) gebaut zu haben. In anderen dort noch erhaltenen Gebäuden ist wenigstens sein Einfluss ersichtlich.

Nach Aussen war A. auch jetzt, von Perugia aus, durch Zeichnungen und Entwürfe fortwährend thätig. So hat er, gemeinschaftlich mit Giulio Danti, einem anderen Architekten von Perugia, die Kirche Madonna degli Angeli nicht weit von Assisi, die nach einer Zeichnung von Vignola begonnen war, nach seinen eigenen Plänen umgestaltet und weitergeführt. Auch in Neapel und Sicilien wurde nach seinen Entwürfen zu jener Zeit gebaut, ebenso in Bologna (nach Bumaldi, Minervalia, p. 255).

Inzwischen hatte sein Ruhm die Grenzen Italiens überschritten. Der König von Spanien wollte dem hl. Laurentius auf dem Eskurial ein Kloster und eine Kirche erbauen; er wandte sich daher an die berühmtesten Architekten und insbesondere an Alessi. Die Ausführung des von diesem eingeschickten Planes wurde beschlossen, daher der Baumeister selbst berufen u. ihm eine jährliche Besoldung von 1060 Scudi, eine damals beträchtliche Summe, zugesagt. A. nahm den Ruf an, konnte ihm aber nicht mehr folgen, da er bald erkrankte, kaum genesen von Neuem unwol wurde und nicht lange darauf starb.

Allein, kam er selber dergestalt über Italien nicht hinaus, so verbreitete sich doch sein Einfluss weithin im Auslande. Seine Zeichnungen, so berichtet Leone Pascoli, ein im Ganzen glaubhafter Gewährsmann, seien nach Frankreich, Flandern und Deutschland gewandert; keineswegs unwahrscheinlich, da damals die italienische Bauweise ganz Europa beherrschte. Seine Pläne waren überall gesucht und kamen wenigstens in Italien, wie Milizia bestätigt, an den verschiedensten Orten zur Ausführung. Dieser ausgebreiteten Wirksamkeit entsprachen die Ehren, welche A. erfuhr. Die Sauli von Genua gestatteten ihm das Wappen ihres Hauses zu führen, und mit dem Erzbischofe dieses Namens stand er in fortwährender Korrespondenz; für jenen Herzog von Terranuova, dem er den schönen Palast in Mailand baute, ging er als Abgesandter zum Herzog von Savoyen; auch vom Könige von Portugal, sowie von zwei Päpsten wurde er ausgezeichnet. Seiner Familie hinterliess er Reichthum und Ansehen, so dass L. Pascoli sich verpflichtet glaubte, die namhaften Mitglieder derselben aufzuzählen.

A. hat neben Ammanati, Vignola u. Palladio, mit der Ausbildung des Palastbau's, die Architektur der Spät-Renaissance zu ihrer höchsten Pracht entfaltet. Dieselbe kurzweg als Architektur des Verfalls zu bezeichnen, wie man öfters gewollt hat, geht nicht an. Wir haben gesehen, welche Verdienste insbesondere A. um die Baukunst seiner Zeit hatte, wie er gewissen neuen Raumbedürfnissen derselben ihren künstlerischen Ausdruck gab. Darin freilich unterlag er der Entartung seiner Zeit — und diese ist unleugbar —, dass er gewisse Bauformen zu pomphafter Dekoration mit virtuosenhafter Willkür und im Uebermaß anzuwenden und den Stein wie eine weiche Masse, der jede Gestalt sich eindrücken lässt, zu bearbeiten begann. Daher einerseits die Vernachlässigung des Ornaments, andrerseits bisweilen der Mangel einer lebendig durchgebildeten, weil aus innerer Nothwendigkeit entsprungenen Gliederung des Baus. Allein durch seine grossartige Gestaltungskraft, seine breite Weise, den Raum zu disponiren und in wirksamen Formen auszusprechen, durch die Eigenschaften überhaupt, welche den Charakter seiner Bauten bedingen, wird er immer zu den hervorragenden Architekten zählen.

Abbildungen seiner Bauten in Genua in: Palazzi di Genova con le loro pianti ed alzati da P. P. Rubens delineati. Anversa 1622. Fol. (Nur die 72 Taf. des 2. Bandes sind von Rubens. Eine zweite Ausgabe von 1652. Ausgabe von 1755: Architecture Italienne, contenant les plans et élévations des plus beaux Palais et Edifices de la ville de Gênes etc.) Da die Paläste, davon dieses Werk Zeichnungen gibt, nicht näher bezeichnet sind, so lassen sich nicht mit Bestimmtheit alle diejenigen angeben, welche nach den Entwürfen Alessi's s nd.

1) Ottavio Sauli. 2) Gio. Ag. Balbi. 3) Luigi Centurione. 4) Pallavicino. 5) Giac. Lomellini. 6) S. Maria di Carignano.

Abbildung des Palastes Sauli zu Genua, Ansicht des Hofes in: Quatremère de Quincy, Vies et Oeuvres des Architectes I. zu p. 141. Wiederholt in Kugler, Denkmäler d. Kunst. 1858. Taf. 71. Fig. 7.

Monographie: Gio. Batt. Vermiglioli, Elogio accademico di Galeazzo Alessi, architetto perugino. Perugia 1839.

s. Vasari, ed. Le Monnier XIII. 125—128. — Leone Pascoli, Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni. Roma 1730. I. 279—287. — Soprani, Le Vite de' Pittori etc. Genovesi. Genova 1674. p. 284. — Ratti, Istruzione di quanto puo vedersi di piu Bello in Genova etc. Genova 1780. pp. 128. 247 ff. 340. 346. 378. — Nouvelle Description des Beautés de Gênes. Gênes 1819. pp. 126. 155. 216. — Gambini, Guida di Perugia nel 1826. pp. 67. 70. — Milizia, Memorie degli Architetti. Bologna 1827. II. 7—19. — Ricci, Storia dell' Architettura in Italia. III. 119. 455. 525—530. — Lübke u. Burckhardt, Geschichte der neueren Baukunst. pp. 49. 102. 173—176. 199. 208. — Burckhardt, Cicerone. Leipzig 1869. p. 349—351.

J. Meyer.

Alessiis. Francesco de Alessiis, Maler zu Udine in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh., von dem noch am Beginne dieses Jahrh. ein Freskogemälde erhalten war. Es befand sich über der Thür der Confraternità di S. Girolamo (Brüderschaft des hl. Hieronymus) dem Dome

gegenüber, bez. mit dem Namen des Künstlers und der Jahrzahl 1494. Das Bild, einen hl. Hieronymus mit Ordensbrüdern in gothischer Architektur vorstellend, war noch in der strengeren Weise der älteren Kunst gehalten, einförmig und abgemessen in der Komposition, hart in der Behandlung. Nicht lange vor 1823 wurde es übertüncht. Ueber den Maler, einen der wenigen Künstler jener Zeit in Friaul, finden sich sonst keine Nachrichten.

s. Girol. di Renaldis, Della Pittura Friulana. Udine 1798. — Fabio di Maniago, Storia delle Belle Arti Friulane. Ed. sec. Udine 1823. pp. 38. 172.

*

Alessio. Pietro Antonio Alessio, Maler aus Friaul, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. Von ihm ist nur bekannt, dass er ein Schüler des Pomponio Amalteo war und in der Weise seines Lehrers und der Seccanti malte die selber nur Nachfolger von Pordenone waren.

s. Fabio di Maniago, Storia delle Belle Arti Friulane. Ed. sec. Udine 1823. p. 107. — Fr. Zanotto, Storia della Pittura Veneziana (Anhang zu dessen Pinacoteca Veneta). Venezia 1834. p. 81.

*

Alessio. Antonio di Alessio. Zani nennt einen solchen als Zeichner, Stecher und Verleger im J. 1570 thätig. Folgende Bll. erwähnt Ottley (Notices):

1—4) Ein Titel und drei andere Bll.; Theile aus einem Ornamentenbuch. gr. qu. 4.

1) Der Titel ist eine oblonge verzierte Kartusche, am Boden Paletten, Pinsel und andere Malwerkzeuge. Oben in der Mitte eine von Vögeln umgebene Eule, die sich in einem Spiegel sieht. Auf einer langen Tafel in der Mitte die Dedikation: Al Mag. M. Antonio Lafreri. Si come d'ogni pio nostro pensiero etc. Antonio di Alessio. A. spricht darin aus, dass er diese wenigen Bll. aus Liebe zur Kunst verfertigt habe, was auf einen blossen Dilettanten schliessen lässt und nicht für Zani's obige Angabe spricht. Lafreri ist der bekannte Kunsthändler.

2) Dies Bl. ist oben mit Gitterwerk gewölbt. Unten zwei Sphinxe mit Fischschwänzen und ein Siegeszeichen.

3) In einem Oval, in der Mitte, spielt ein Triton auf einer Violine. Oben in der Mitte eine grosse Maske, unten zwei Sphinxe.

4) In einer langen Tafel in der Mitte ein Waffendenkmal; oben zwei Sphinxe und eine Blumenvase. Auf der Einfassung der Tafel zur Linken die Buchstaben G C und darunter ein M, von dem ein dreifaches Kreuz aufsteigt. Ottley hält dies für das Zeichen des Verleger's. Die Bll. seien mit dem Stichel in einer dem Hans Collaert nicht unähnlichen Manier, aber weniger geschickt ausgeführt.

Ein ähnliches Bl. beschreibt Nagler in den Monogr. (II. No. 2826) wie folgt:

»Ein in Kupfer gestochenes Bl. von sehr trockener Behandlung. Es stellt alte Rüstungsstücke und verschiedene Hieb- und Stosswaffen in einem mit Schnörkelwerk und Fruchtgehängen verzierten Rahmen vor. An einem der Waffen links steht: G‡C. M«

Nagler schreibt dieses Bl. einem Georg Carl Etzmaller zu, der in der 2. Hälfte des 16. Jahrh. zu München thätig war. Er behauptet, dass das »Etzmaller« nicht den Namen, sondern den Stand des Georg Carl bezeichne, so dass man das Zeichen: Georg Carl Maler zu lesen hätte. Ob das Bl. nun dasselbe wie No. 4 oder ein anderes (zu derselben Folge gehöriges) ist, was sich aus der verschieden angegebenen Stelle des Zeichens annehmen liesse, sind wir ausser Stand zu sagen.

W. Schmidt.

Alessio. Alessio Ariense, s. Ariense.

Alessio. Benedetto Alessio, Landschaftsmaler von Neapel im 18. Jahrh. Derselbe ist insbesondere durch seine Schicksale merkwürdig. Er führte ein tolles Leben und beging so viele Unthaten, dass er unter Benedikt XIII. zum Tode verurtheilt wurde. Jedoch bewirkte der Kardinal Albani, der sein Gönner war, seine Begnadigung zu lebenslänglichem Gefängniss in der Engelsburg, später sogar seine Loslassung. A. wurde nun nach Urbino verbannt. Endlich erhielt er die Erlaubniss nach Perugia zu gehen, wo er über 80 Jahre alt gest. ist. Er hinterliess einen Sohn, der sich ebenfalls der Landschaftsmalerei widmete und in der 2. Hälfte des 18. Jahrh. zu Perugia wohnte.

Nach Heineken (MS.) mitgetheilt von

L. Gruner.

Alesso. Alesso d'Andrea, wol derselbe Alesso Andrea, der 1341 in der florentiner Malerrolle bei Gaye (Cart. ined. II. 36) vorkommt, malte 1347 mit Bonaccorso di Cino und vier Gehülfen im Dom zu Pistoja die Kapelle des hl. Jacobus aus, deren ältere von Coppo di Marcovaldo gemalten Fresken dafür beseitigt wurden. Vasari jedoch schrieb diese Gemälde dem Florentiner Stefano zu. Sie wurden im J. 1786 übertüncht.

s. Ciampi, Notizie ined. della sagristia Pistoj. p. 93. — Crowe und Cavalcaselle, History of Painting in Italy. I. 201. 400. II. 228.

Fr. W. Unger.

Alet. J. C. Alet (Kupferstecher), s. Allet.

Aleuas. Erzbildner, nach Plinius XXXIV. 86 bekannt durch Philosophenstatuen.

H. Brunn.

Aleveldt. Wlf Aleveldt, van Aneveld, nennt sich inschriftlich als Verfertiger des 1424 vollendeten Taufkessels der Kirche zu Gettorf bei Kiel. Es ist ein rundes, mit Reliefs geschmücktes Becken, welches von drei Figuren ohne Rücken getragen wird, und scheint nicht ohne Kunstwerth zu sein.

s. Archiv für Gesch. der Herzogth. Schleswig, Holstein, Lauenburg. II. 12.

H. Otte.

Alewyn. Jan und Dirk Alewyn, Vater und Sohn. Der Erstere, welcher die Kunst aus Liebhaberei ausübte, machte sehr gute Zeichnungen nach Malereien alter Meister, wovon einige nach A. van Ostade durch J. J. Marcus gestochen wurden. † zu Utrecht 1839. Sein Sohn Dirk, um 1800 zu Amsterdam geb., † daselbst 1842, malte, halb als Dilettant, verdienstliche Landschaften. Einer dieser beiden Künstler hat auch Landschaften lithographirt.

T. van Westrheene.

Alex. S. Alex. So ist nach Heineken (Dict.) ein Bl. gez., gest. von Fr. Villamena, welches ein Wappen mit einem Elephanten zwischen zwei allegorischen Figuren darstellt. Der Name des Künstlers, auf den vielleicht die Bezeichnung deutet, ist nicht ermittelt.

*

Alexander. Alexander domini Giliberti von Pandula in Unteritalien, erscheint 1270 bei einer Minuslicitation von Baureparaturen und nimmt dieselben in Verdung.

s. Schulz, Baudenkm. in Unterit. II. 307. IV. 30.

Fr. W. Unger.

Alexander. Alexander, stach 1280 das lübecker Stadtsiegel, und wird in dortigen Urkunden incisor imaginum et pictor genannt. Wahrscheinlich ist er derselbe Alexander von Halle, dem 1283 der Rath zu Rostock in einem Schreiben an denjenigen zu Lübeck eine Ehrenerklärung gibt, nachdem die Oldermänner der Schilderer mit den Sattlern für ihn eingetreten waren.

s. Zeitschrift d. Vereins f. hamb. Gesch. N. F. II. 228.

Fr. W. Unger.

Alexander. Alexander de Abyngton ist wahrscheinlich Alexander le Imaginator. s. den folg. Art.

Alexander. Alexander le Imaginator arbeitete an den Monumenten, welche Edward II., der Bekenner, von England zum Gedächtniss seiner 1290 gestorbenen Gemalin Eleonore von Kastilien errichten liess. Er hatte einigen Antheil an der Ausschmückung der Kirche der Predigermönche in London, in welcher das Herz des Königs beigesetzt wurde, indem er nach den vorhandenen Rechnungen eine geringe Bezahlung für Eisenarbeit und für einen gemalten Teppich erhielt. Vorzüglich arbeitete er aber an den zwölf sogenannten Crosses, namentlich an dem schönen Waltham Cross und den nicht mehr existirenden Crosses von Stony-Strafford und Charing, und lieferte insbesondere mit William de Hibernia 15 Statuen für die Crosses. Vergl. den Art. Dymenge. Endlich führte er — wenn der einmal erwähnte Alexander de Abyngton (also kein Irländer, wie es nach Westmacott im Kunstblatt, 1847. p. 11 heisst) derselbe ist — mit Nich. Dymenge de Legeri in der Marienkapelle des Münsters von Lincoln das Grabmal, in dem die Eingeweide der Königin beigesetzt wurden, bis auf die von William Torell gegossene Statue aus. Der Stil der Figuren an dem Waltham Cross und der ähnlichen an dem Northampton Cross zeichnet sich sehr vortheilhaft vor andern gleichzeitigen englischen Bildwerken, und namentlich vor den Figuren an dem Geddington Cross aus, und lässt eben so, wie die Architektur dieser Denkmäler, auf italienische Schule schliessen. Diese auf den Goldschmid William Torell, dessen Name allenfalls einen italienischen Klang hat, zurückzuführen, ist indessen bei aller Schönheit seiner Bronzestatue der Königin an ihrem Grabmale in Westminster nicht genügend gerechtfertigt. Dagegen hat schon 1272 ein Petrus, Romanus civis, für Edward I. in London gearbeitet. Auch soll nach Westmacott (Kunstbl. 1847, p. 11) ein Robert de Amëry in englischen Dokumenten dieser Zeit als Maler oder Bildhauer vorkommen.

Abbildungen in: Vetusta monumenta rer. Brit. III, 12—17. Die Statue der Königin am Waltham Cross in: Flaxman, Lectures on sculpture, table 5.

s. Jos. Hunter in: Archaeologia Britt. XXIX. 167 f. — Schnaase, Gesch. d. bild. Künste. V. 774.

Fr. W. Unger.

Alexander. Alexander de Spina, Dominikaner im Kloster Sta Caterina in Pisa im 14. Jahrh., wird als geschickt in allen mechanischen Handgriffen gerühmt. Was er sah, konnte er nachmachen. Er machte Brillen, die ihr Erfinder Niemandem mittheilen wollte, und gab sie uneigennützig jedem, der sie brauchte. Besonders war er aber Miniaturmaler, und vielleicht sind ihm sechs Chorbücher zuzuschreiben, die sich noch in dem erzbischöflichen Seminar zu Pisa, jedoch in schlechtem Zustande befinden.

s. Chron. S. Katharinae bei Marchese, Mem. de' Pitt. Domen. I. 153. — Brunner, Kunstgenossen der Klosterzelle. p. 167.

Fr. W. Unger.

Alexander. Alexander von Marbach, Baumeister, arbeitete 1481 mit Johann von Gratz, Vater und Sohn, und Andreas Mair in Strassburg, und wurde von dort nach Mailand zu dem dortigen Dombau berufen, aber gleich den meisten Deutschen bald wieder heimgeschickt.

s. Giulini, Memorie di Milano. V. 707. — Il Duomo di Milano 1863. p. 13.

Fr. W. Unger.

Alexander. Alexander, Medailleur, der in der 2. Hälfte des 16. Jahrh. zu Brüssel lebte. Sein Name findet sich auf einer Denkmünze von grossem Umfang. Dieselbe zeigt das Bildniss des Brüsseler Poeten Jean-Baptiste Homvaert, im Profil und als Büste in Militärkleidung, mit der Inschrift: JEHAN . BAPTISTA . HOMVAERT; ÆT . 45 . 1578 (unter dem Arm) BRUXELLENSIS und auf der Exerge: ALEXANDER . P . F . Die Allegorie auf der Rückseite besteht aus sehr mannigfaltigen Attributen: Spaten, Feder und Kompass, umgeben von einer doppelten Lorbeerkrone,

das Ganze zwischen einem Adler und einem Füllhorn; darüber eine Schildkröte und ein Quersack, mit den Worten: HOUDT . MIDDE MATE . d. h. halte rechtes Maß. Der Kopf des Poeten ist vortrefflich, von breiter und sorgfältiger Arbeit. Mit gleicher Sorgfalt sind die Beiwerke und Details der Rückseite behandelt. Es kommen Exemplare vor, darauf Homvaert in Civilkleidung und mit einer Art Schärpe über der Brust dargestellt ist. Das Datum bezieht sich nach Van Loon auf die Dienste, welche Homvaert in der Leitung der Arbeiten zur Schmückung der Stadt Brüssel beim Einzug des Erzherzogs Matthias von Oesterreich geleistet hat, was übrigens nicht sicher ausgemacht ist. Es gibt verkleinerte Exemplare dieser Medaille; die eine derselben zeigt auf dem Revers das Wappensiegel des Dichters, mit dem Datum 1571. Dieser Alexander kann nicht der Alexander sein, von welchem Albrecht Dürer in seinen Reisenotizen spricht, und der Alexander Van Bruysal hiess.

Demselben Meister glauben wir das grosse und vorzügliche Medaillon zuschreiben zu können, welches uns die Züge einer sehr unbedeutenden Persönlichkeit der Epoche überliefert hat, eines Narren nämlich einer rhetorischen Gesellschaft. Auch hier ist die Modellirung sehr sicher und durchgebildet, und der breite Stil der Gewandung hebt noch mehr den Kopf hervor. Das Medaillon trägt, mit dem Datum 1563 unter dem Arm des Bildnisses, die Legende: MAISTRE OOMKEN CORONNE DES DOCTEURS A QUATRE OREILLES Æ . 56. Im Felde sein wahrer Name: IAN WALRAVENZ, seine Devise: NIET SONDER WIELLE (ein Wortspiel) und sein Spitzname: OOM (Oheim). Nach der Histoire de Bruxelles von Henne und Wauters fand 1561 zu Antwerpen ein grosser rhetorischer Wettstreit statt, und in demselben hatte eine der Kammern von Brüssel den Preis des schönsten Eintritts, des schönsten Verlaufs, des schönsten Spiels und der schönsten Persönlichkeit — welche keine andere war als Meister Oom — zugleich davongetragen.

s. A. Pinchart, Recherches sur les graveurs de medailles, de sceaux et de monnaies. I. 146. — A. Pinchart, Histoire de la gravure des medailles en Belgique. 29. — Van Loon, Histoire métallique des Pays-Bas. I. 63. 240. — Revue de la numismatique belge. I. 5[te] Serie.

Alex. Pinchart.

Alexander. John Alexander (bei Gandellini Alessandro), schottischer Maler und Radirer, um 1717 bis 1752, war der Sohn eines Geistlichen und ein Abkömmling (Urenkel mütterlicher Seits) des Malers G. Jamesone, den man den »schottischen Van Dyck« nannte. 1717—1718 finden wir ihn in Rom, wo er in einer hölzernen Weise nach Raffael's Gemälden im Vatikan die unten aufgeführten Folgen ätzte. In der Treppenhalle von Castle-Gordon in Schottland malte er einen Raub der Proserpina, wovon eine Beschreibung in Form eines Briefes an einen Freund, Edinburgh 1721, gedruckt wurde.

a) Von ihm radirt.

1—5) Folge von 5 Bll. nach Raffael's Gemälden im Vatikan; dabei ein Titel mit einer Widmung an Cosimo III. von Toskana. gr. qu. Fol.
1) Titel. J. Alex[r]. fecit Romae, A. D. 1718.
2) Gott dem Noah erscheinend. Raphael Sanctius Urbinas invenit et pinxit in Vaticano. Joannes Alex[r]. delin[t]. et Sculp[t]. Romae, A. D. 1717. Veni in terram —.
3) Abraham's Opfer. Raphael etc. — Joannes Alexander delin[t]. et sculp[t]. Romae A. D. 1718. Nunc cognovi etc.
4) Jakob sieht die Leiter. Terram in qua dormis etc. Wie No. 3 bezeichnet. 1718.
5) Gott erscheint dem Moses in dem brennenden Busche. Vadam et Videbo etc. 1717.

6—7) Folge von 2 Bll. nach Raffael's Gemälden im Vatikan. qu. 4.
6) Die drei Engel erscheinen dem Abraham. Tres vidit, Unum adoravit. R. S. U. Inv. in Vat. J. Alex[r]. del. et sculp. ex Orig[li].
7) Loth's Flucht aus Sodom. Plus quam incendium etc. J. Alex[r]. del. et Sculp. ex Orig[li].

8) Bildniss von G. Jamesone mit Weib und Knaben. Georgius Jameson Scotus, Abredonensis, patriae suae Apelles, ejusque Uxor, Isabella Tosh, et filius. Geo. Jameson Pinxit Anno, 1623. J. Alexr. pronepos, fecit Aqua forte. A. D. 1728. kl. Fol.

b) Nach ihm gestochen.

1) George Drummond, late Lord Provost of the city of Edinburgh, in halber Figur. J. Alexander Pinxit, 1752. Gest. von A. Bell zu Edinburgh in Schwarzkunst. Das scheint unser Künstler zu sein. Zweifelhafter ist dies von dem folgenden Bl.
2) Robert Dalziel, ob. 1758. aet. 93, the oldest General in his Majesty's dominions. Petit sc. Fol. Ob nach unserm Alexander?

s. Walpole, Anecdotes of Painting in England. IV. 39. — Ottley, Notices.

W. Schmidt.

Alexander. Cosmo Alexander, schottischer Maler, der im Alter von 50 bis 60 Jahren 1770 nach Amerika kam, dort einige Zeit zubrachte und der erste Lehrer des Charles Gilbert Stuart wurde. Ein gutes Beispiel seiner Kunst ist das Bildniss eines John Ross, das sich nebst anderen seiner Werke bei Meredith Read in Albany befindet. Bei seiner Rückkehr nach Schottland nahm A. den jungen Stuart mit sich.

s. Tuckerman, Book of the Artists. New-York 1867. pp. 44. 108.

*

Alexander. William Alexander, englischer Zeichner und Aquarellist, geb. zu Maidstone (Kent) den 10. April 1767, † 1816, Sohn eines Wagenfabrikanten. Schon 1782, im Alter von 15 Jahren, verliess er seine Vaterstadt, wo er den Schulunterricht erhalten und kam nach London, um sich dort zum Künstler auszubilden. Er lernte zuerst zeichnen unter William Parr, kam dann zu dem bekannten Landschaftsmaler

Ibbetson u. wurde den 27. Febr. 1784 als Schüler der kgl. Akademie aufgenommen. Im J. 1792 wurde er als Zeichner der Gesandtschaft an den chinesischen Hof angestellt und begleitete in diesem Amte den Graf Macartney nach Peking. Dort blieb er während der Expedition nach der nördlichen Grenze. 1794 kehrte er mit dem übrigen europäischen Gefolge nach England zurück und vermälte sich im folgenden Jahre mit Jane Wogan, aus einer angesehenen Familie in Wales, die er jedoch nach kurzer Ehe zu verlieren das Unglück hatte. Bei der Errichtung der kgl. Militärschule von Great-Marlow wurde 1802 dem Künstler der Zeichenunterricht in der neuen Anstalt übertragen; doch legte er am 28. Mai 1808 diese Stelle nieder, um diejenige eines zweiten Konservators der Antiken am britischen Museum anzunehmen.

Während jener Reise hatte A. eine Menge von Zeichnungen nach den Trachten, Denkmälern u. Landschaften der fremden Länder gefertigt und als der Sekretär des Lord Macartney, George Staunton, die Beschreibung der britischen Gesandtschaftsreise 1797 herausgab, wurden nach jenen Skizzen die darin enthaltenen Kupferstiche ausgeführt (s. b. No. 1). Im J. 1797 veröffentlichte er vier Platten: »Ansichten von Vorgebirgen, Inseln u. s. f., aufgenommen während der Reise nach China« (s. a. No. 74—77) und vollendete er die Zeichnungen nach Daniel's Skizzen, welche die Reise des Kapitän Vancouver in den nördlichen stillen Ozean schildern. Seine Zeichnungen zierten auch Barrow's Reisen nach China u. Cochinchina. Er selbst veröffentlichte 1806 unter dem Titel *The Costume of China* eine Sammlung von Volkstrachten, Gebräuchen, Genrescenen, Denkmälern und Marinen aus China (mit beigegebenen Beschreibungen der chinesischen Sitten). Hierin zeigte A. grösseren Ernst und Treue der Darstellung, als sich sonst in derartigen Werken jener Zeit findet, die bekanntlich in die Schilderung fremder Völker und Sitten einen guten Theil willkürlicher Erfindung einmischten. A. war bemüht, was er gesehen und beobachtet, einfach wiederzugeben und suchte sogar bis zu einem gewissen Grade den eigenen Charakter der chinesischen Rasse zum Ausdruck zu bringen. Dieses Werk wurde so günstig aufgenommen, dass A. sich ermuthigt sah, über denselben Gegenstand einen zweiten Band mit einer Anzahl ähnlicher Platten herauszugeben.

Während A. am britischen Museum angestellt war, wurden dessen Terrakotten und Marmorbildwerke von den Vorständen in 3 Bänden Stichen 1810, 1812 und 1815 herausgegeben; dazu führte A. die Zeichnungen aus, während Taylor Combe, der erste Konservator, die Beschreibung lieferte. A. hat dann selber noch nach seinen Zeichnungen die ägyptischen Alterthümer desselben Museums in einem 4. Bande herausgegeben.

Der Künstler st. an einem Gehirnfieber den 23. Juli 1816 in dem Hause seines Oheims zu Rocky Hill bei Maidstone und wurde im Kirchhofe von Boxley begraben. Er war ein Mann von bescheidenem Wesen, unbeflecktem Charakter und reicher Kunstkenntniss.

Ein englischer Kunstfreund, Herr W. Smith, besitzt mehrere Aquarelle von Alexander, darunter eine Zeichnung mit der Jahrzahl 1795, die Vorstadt einer chinesischen Stadt darstellend. Ein ähnliches Werk, Ansicht eines Flusses in China (1796), befindet sich im Kensington-Museum. Auch andere namhafte englische Sammlungen haben Bilder von ihm aufzuweisen. Seine Zeichnungen, deren einige das Print Room des britischen Museums besitzt, erzielen jetzt in London hohe Preise. Seine Aquarelle sind in einer Art gehalten, welche heutzutage matt und blass erscheint; allein die Färbung ist zart, die Ausführung leicht und geistreich, wobei nicht zu vergessen, dass damals die Aquarellmalerei kaum über ihren ersten Anfang hinaus war. A. gehört zur alten Schule derselben. (*Notizen von P. Mantz.*)

Sein Bildniss, gezeichnet von H. Edridge, ist von C. Picart gest., aber niemals veröffentlicht worden.

a) Von ihm gezeichnet und radirt:

1—51) The Costume of China, or picturesque representations of the dress and manners of the Chinese, illustrated in 48 coloured engravings by Will. Alexander. London, Miller, 1805. gr. 4. Jedes Blatt mit einer Beschreibung von John Barrow.

Mit dem radirten Titelbl. 51 Bll., obwol der Titel deren nur 48 angibt. Darunter die verschiedenen Volkstrachten des Landes, Fahrzeuge, Gebräuche, Baulichkeiten etc. Alle Bll. sind bezeichnet: W. Alexander fecit.

Dieselbe Sammlung in 50 Bll. neu aufgelegt London 1844.

52—73) The punishments of China. London, Miller, 1805. 22 kol. Taf. Imp. 4.

74—77) 4 Taf. mit: Views of Headlands, Islands etc. taken during the Voyage to China. Mit 53 Darstellungen.

78) The dinner given by Lord Romney to his Majesty (George III.) and the Volunteers (Festmahl von Lord Romney dem Könige und den Freiwilligen gegeben). M. Alexander pinx. et fecit. Schönes grosses Bll.

79) Verschiedene Skizzen auf Einer Platte: Bildniss des Lord Macartney; Chinesisches Denkmal; Höhle des Camoëns zu Macao; Chinesische Figuren etc. Alexander delt et sculp. Fol.

b) Nach seiner Zeichnung gestochen:

1) Die Tafeln zu: An Historical Account of the Embassy to the Emperor of China, undertaken by order of the King of Great Britain; including the Manners and Customs of the Inhabitants; and preceded by an account of the cause of the Embassy and Voyage to China. Abridged principally from the papers of Earl Macartney, as compiled by Sir George Staunton. Bart. Secretary of Embassy to the Emperor of China etc. Embellished with 25 Plates. London Printed for John Stockdale Piccadilly. 1797. 8.

33 Zeichnungen (sittenbildliche, architektonische und landschaftliche Darstellungen), da einige Tafeln deren zwei enthalten. Nur auf einigen Taf. findet sich der Name Alexanders, obwol auch die andern nach seinen Zeichnungen gest. sind. Gest. von Audinet, Dadley, Grignion, Owen, Sansom, Sparrow.

Eine zweite Ausgabe in 4. in 2 Voll., 1797 u. 1798, hat 44 Tafeln, gest. von W. Angus, W. Byrne, J. Caldwall, J. Chapman, Collyer, J. Dadley, S. Daniell, W. und E. Ellis, J. Fittler, In. Hall, J. Heath, J. Landseer, W. Lowry, T. Medland, T. Pass, B. T. Pouncy, C. Rivers, S. Smith, Wilson.

In der französischen Ausgabe des Werkes: Staunton, Voyage dans l'intérieur de la Chine et en Tartarie, übersetzt von J. Castéra, Paris 1804, finden sich 38 Kopien, zum grössten Theile gest. von Tardieu dem Aelteren, einige von R. de Launey und Adam.

2) In: George Vancouver, A Voyage of discovery to the North Pacific Ocean and round the world. London, 1798. 3 Voll. 4. Von den beigegebenen 134 Taf. und Karten in Fol. sind 23 nach den Zeichnungen Alexander's v. J. Landseer, B. T. Pouncy, J. Heath u. J. Fittler gest. Sie enthalten zumeist landschaftliche Darstellungen.

3) In: John Barrow, Travels in China. London 1804. 4. 7 Taf. gest. von T. Metland. Landschaftliche und sittenbildliche Darstellungen.

4) In: John Barrow, A Voyage to Cochin China in the years 1792 and 1793 etc. London 1806. 4. 11 Taf. gest. von T. Medland (die übrigen 10 Taf. sind nach Daniell's Zeichnung).

5) In: John Barrow, Account of Travels into the Interior of Southern Africa, in the years 1797 and 1798. London 1801—1804. 2 Voll. 4. 2 Taf. gest. von T. Medland.

6) Die Taf. in: A Description of the Collection of ancient Terracottas in the British Museum with engravings after the drawings by W. Alexander (by Taylor Combe). 41 Taf. London 1810. 4.

7) Viele Bll. in: A Description of the Collection of ancient Marbles in the British Museum described by Taylor Combe, Cockerell and E. Hawkins, with engravings after the drawings by W. Alexander, Corbould and others. London 1812—1845. 10 Voll. 4.

8) 10 Taf. in: Egyptian Monuments from the Collection formed by the National Institute under the Direction of Bonaparte etc., now deposited in the British Museum. Engraved by Medland after the Drawings of Alexander. London 1805 bis 1808. Fol.

9) Die 2 Taf. in: The Tomb of Alexander, a Dissertation on the Sarcophagus brought from Alexandria, and now deposited in the British Museum, by E. D. Clarke. Cambridge 1805. 4.

10) In: The History and Description with Graphic Illustrations of Cassiobury Park, Hertfordshire, the Seat of the Earl of Essex, by John Britton. F. S. A. London 1837. Fol. ist Taf. V. Cassiobury, View from the South West, nach W. Alexander von J. Hill gest.

c) Von ihm das Werk:

A Journey to Beresford Hall, the Seat of Charles Cotton Esq[re]. the celebrated Author and Angler, by W. Alexander F. S. A. and L. S. London 1841. 4.

G. W. Reid.

Ein englischer Zeichner Alexander hat auch zu dem Werke mitgewirkt: *Beauties of England and Wales, or delineations topographical, historical and descriptive.* Dasselbe wurde von einer Anzahl von Malern, Kupferstechern und Gelehrten herausgegeben, die zu diesem Zwecke 1801 eine Gesellschaft bildeten und Grossbritannien durchreisten. Möglich, dass dieser Alexander mit William Alexander eine und dieselbe Person ist.

s. Fiorillo, Gesch. der zeichn. Künste. V. 829.

Notizen von W. Schmidt.

*

Alexander. Francis Alexander, amerikanischer Maler, geb. in Windham county (Connecticut) im Febr. 1800. Er machte seine ersten Studien in New-York bei Alex. Robertson und bildete sich dann weiter in Italien aus, wo er sich lange aufhielt. In Boston war er eine Zeitlang beliebter Porträtmaler.

s. Tuckerman, Book of the Artists etc. p. 67.

*

Nach ihm gestochen:

1) Marcia van Ness, Patriotin der amerikanischen Revolution, † 1832. F. Alexander p. J. B. Welch sc. gr. 8.

2) Lady Anne Margaret Grant † 1827. Gest. von Read. 4.

W. Engelmann.

Alexander. Karl Alexander s. A. Simon.

Alexander. G. Alexander, englischer Architekt, erbaute 1841 die Savings-Bank zu Bath in einem Renaissance-Stile, der sich der Weise des Antonio San Gallo anschloss.

*

Alexandre, s. Alex. Ubelesqui.

Alexandre. Alexandre, Radirer zu Paris gegen 1830 thätig.

Russischer Schlitten u. russische Trachten. 3 Bll.

s. Le Blanc, Manuel.

W. Schmidt.

Alexandre. A. C. Alexandre, Kupferstecher mit dem Stichel, zu Bordeaux 1830 thätig.

Façade des Quinconces. 1830. qu. Fol.

s. Le Blanc, Manuel.

W. Schmidt.

Alexandrini. Unter diesem Namen befinden sich in der Galerie des kgl. Praemonstratenser Stiftes Strahow zu Prag vier in Oel gemalte Blumenstücke. Keine weiteren Nachrichten.

*

Alexandrino. Pedro de Carvalho Alexandrino, portugiesischer Maler, geb. 1730, † 1810. Er malte mit grosser Leichtigkeit in Fresko sowol als in Oel und in den verschiedensten Gattungen. Cyrillo erzählt, dass ihm, nachdem er sein grosses Gemälde des Welterlösers für die Kathedrale vollendet, keiner

seiner Nebenbuhler mehr gleich gekommen sei. Er hat fast alle Kirchen von Lissabon mit Bildern versehen, und er soll deren im Ganzen über tausend gemalt haben; er habe gleichsam ersetzen müssen, meint Raczynski, was von Gemälden durch das Erdbeben von 1755 in Lissabon zu Grunde gegangen. Allein bei einer äusserlichen Geschicklichkeit fehlte es ihm an Kraft und Tiefe; die Zeichnung ist häufig sehr nachlässig und die Farbe flach und matt. Raczynski nennt von ihm: Madonna mit dem Kinde und der hl. Anna in der Elisabethenkirche zu Lissabon; in Coração de Jesu daselbst: Die vier Evangelisten an der Decke; vier grosse Bilder in S. Antonio da Sé, Gemälde in der Magdalenenkirche u. s. f. Die Predigt Johannis des Täufers in der St. Peterskirche zu Alcantara ist vielleicht sein bestes Werk. — Raczynski zählt im Dictionnaire du Portugal seine Schüler auf.

s. Cyrillo, Colleção de Memorias etc. p. 120 bis 123. — Raczynski, Les Arts en Portugal. Paris 1846. pp. 270. 293. 403. 521. 522.
Notizen von Lefort.

*

Alexandro. Domenico Alexandro, ein Bildhauer aus Florenz, der in Spanien, wo er bald Micer Domingo, bald Micer Dom. Alex. Florentin genannt wird, zu Anfang des 16. Jahrh. lebte und dort zu grossem Ansehen gelangte. An dem prachtvollen Schnitzaltar der Kathedrale zu Sevilla, der von Dancart 1482 begonnen war und 1526 von Jorge Fernandez Aleman vollendet wurde, soll er mehrere Statuen gemacht haben. Dann errichtete er in der Dominikanerkirche S. Tomas zu Avila das Grabdenkmal des Prinzen Don Juan (nach Passavant, Kunstblatt, 1853. p. 62, mit vollendeter Technik im Renaissancestil ausgeführt), welches so grossen Beifall fand, dass die Erben des Kardinals Ximenez beschlossen, diesem von demselben Meister ein ähnliches in der Kirche des Colegio de S. Ildefonso zu Alcalá de Henares setzen zu lassen. Ein Vertrag vom 14. Juli 1518 setzte fest, dass Domenico dasselbe von karrarischem Marmor eben so oder wo möglich noch schöner als jenes ausführen und in 18 Monaten für den Preis von 2100 Dukaten nach der vorgelegten Zeichnung vollenden solle. Allein Domenico starb noch in demselben Jahre, als er kaum die Marmorarbeit begonnen hatte; man übertrug nun die Ausführung dem Bartolomé Ordoñez von Barcellona, der das Monument in Genua von Tomas Forné und Adan de Wibaldo nach der Zeichnung des Domenico arbeiten liess. Nachdem dasselbe in Alcalá de Henares angelangt war, wurde es von Felipe Biguernis de Borgoña geprüft und gutgeheissen. Das schöne bronzene Gitter um das Denkmal ist später von Nicolas Vergara, Vater und Sohn, hinzugefügt.

s. Cean Bermudez, Dicc. II. 125. — Derselbe, Descr. de la Catedral de Sevilla p. 40.
Fr. W. Unger.

Alexandro. Alexandro u. Julio, Freskomaler, von italienischer Abkunft und, wie die spanischen Biographen glauben, Brüder. Im Anfang des 16. Jahrh. wurden sie durch D. Francisco de los Cobos, Sekretär Karl's V., nach Andalusien berufen, um seinen Palast zu Ubeda und das Hospital Santiago, das er daselbst gegründet hatte, mit Malereien zu schmücken. Sodann zierten sie, auf Befehl des Kaisers, den Palast der Alhambra zu Granada mit Fresken. Diese Arbeit werden sie gegen 1527 begonnen haben, zu derselben Zeit, als Kaiser Karl einen neuen Palast auf der Stelle des alten Alcazar errichten liess. Palomino, der die Alhambra im J. 1712 besuchte, als diese dekorativen Malereien noch vollkommen erhalten waren, rühmt die Erfindung und das Talent, welches die Meister in der Ornamentation der Decken, Säle, Gänge, »Miradores« (Erker) entfalteten, wie überhaupt die köstlichen Grottesken, welche sie verschwenderisch im ganzen Gebäude anbrachten. Diese reizende Dekoration, davon noch einige Theile, besonders in dem sogen. Tocador de la Reyna, erhalten sind, erinnern an die Arabesken in den Loggien des Vatikans, ohne diesen allzusehr nachzustehen. Auch glaubt Pacheco, dass die beiden Meister Schüler des Giovanni da Udine waren. Der Art Malereien waren ohnedem in Spanien schon durch die maurische Kunst (die eigentlichen Arabesken u. Moresken) beliebt; sie erhielten jetzt durch den Einfluss der italienischen Renaissance, welche jene beiden Künstler nach Spanien brachten, ihre weitere Ausbildung.

Ueber diese selber fehlen nähere Nachrichten; Vasari gedenkt ihrer nicht. Nach Cean Bermudez blieben sie lange in Andalusien; Palomino berichtet, dass sie, schliesslich nach Italien zurückgekehrt, dort im J. 1530 gestorben seien. Uebrigens behauptet Cean, und wie es scheint mit Grund, dass viele der den beiden Malern zugeschriebenen Grottesken Arbeiten des Granello seien. Ihr Einfluss auf die zeitgenössische andalusische Schule war beträchtlich; unter ihnen haben sich zahlreiche Schüler gebildet, von denen Pedro de Raxis, Antonio Arfian, Antonio Mohedano und Blas de Ledesma sich ausgezeichnet haben.

s. Palomino, Vidas de los Pintures (El Museo III) 397. — Pacheco, Arte de la Pintura. p. 360. — Cean Bermudez, Dicc. II. 352, und unter Granello.
Lefort.

Alexandros. Alexandros, Bildhauer, Sohn des Menides, aus Antiochia am Mäander. Der Name dieses Künstlers, der jedenfalls jünger als die von Antiochus I. Soter († 261) gegründete Stadt Antiochia sein muss, steht keineswegs fest. Die Inschrift, die ihn enthielt, war leider am Anfange beschädigt, so dass nur . . . andros sicher ist. Aber auch sonst hat dieselbe zu noch immer ungelösten Kontroversen Anlass gegeben.

Sie wurde nämlich mit der berühmten Venus von Milo gefunden und soll, obwol von anderem Marmor, mit ihrem Bruche genau an den Bruch der Statuenbasis gepasst haben. In Paris aber, wohin sie mit der Statue gelangte, ist sie bald nachher verschwunden, wie vermuthet wird, um nicht die Venus selbst, die man für eine Arbeit des Praxiteles ausgegeben, als das Werk eines sonst unbekannten jüngeren Künstlers anerkennen zu müssen. So ist sie nur durch die Abschrift eines des Griechischen unkundigen Zeichners bekannt geworden, von dem indessen nicht anzunehmen ist, dass er einige für die Zeitbestimmung besonders charakteristische Buchstabenformen (Α u. Γ) vom Original abweichend wiedergegeben habe, denen zu Folge sie kaum älter als der Anfang der Kaiserzeit sein würde; so tief dürfen wir aber die Venus von Milo unmöglich herabrücken.

s. Clarac Musée de Sculpt. IV. p. 81. — Inscript. pl. LIV. 421. — Longpérier in: Friederichs Bausteine. p. 334.

H. Brunn.

Alexandros. Maler aus Athen. Sein Name findet sich auf einer mit rother Farbe auf Marmor ausgeführten Zeichnung, Frauen und knöchelspielende Mädchen darstellend (Leto, Niobe, Phoibe, Ileaira und Aglaia, doch schwerlich die bekannten mythologischen Persönlichkeiten). Dieselbe wurde in Resina am Fusse des Vesuv mit drei andern von gleicher Technik entdeckt, die wahrscheinlich von derselben Hand herrühren. — Die Abbildungen in den Pitture d'Ercolano I. 1—4 geben leider von der Schönheit der in einfachen edlen Linien mit sicherer Hand ausgeführten Zeichnung keinen richtigen Begriff. Ob auch die Erfindung Eigenthum des etwa im letzten Jahrh. vor dem Ausbruche des Vesuv lebenden Künstlers ist, lässt sich schwer ausmachen. Aber wenn er auch nur die Kompositionen älterer Meister kopirte, so stellt er sich doch in der Ausführung der gleichzeitigen, ebenfalls mehr reproduzirenden, als frei schaffenden athenischen Bildhauerschule eines Apollonios, Kleomenes, Antiochos würdig an die Seite.

H. Brunn.

Alexandros. Angeblich Steinschneider, s. Alexandro Cesati, genannt il Greco.

Alexandrow. Michail Pawlowitsch Alexandrow, Bildhauer, geb. 1758. Er empfing seine Ausbildung in der Akademie der Künste zu St. Petersburg und wurde dann 1779 als Pensionär dieser Anstalt in's Ausland geschickt. 1782 sandte er eine Statue: Der sterbende Fechter nach St. Petersburg; 1791 wurde er Akademiker. Um diese Zeit entwarf er das Modell eines Mausoleums für den Günstling der Kaiserin Katharina, Potemkin, das aber nicht zur Ausführung kam.

Wassili Pawlowitsch Alexandrow, Bruder des Vorigen, Porträt-Maler, geb. 1770.

Alexandrow. Iwan Petrowitsch Alexandrow, geb. am Ende der siebziger Jahre des vorigen Jahrh. im Dorfe Iwanowo (Gouvernement Wladimir), † 1819. In den neunziger Jahren trat er als Schüler in die Akademie der Künste, aus welcher er 1803 entlassen ward. Im Jahre 1805 wurde er als Zeichner mit einer Gesandtschaft nach China geschickt. 1807 von dort heimkehrend, brachte er ein Album von Zeichnungen mit, unter denen das Porträt Amban-Van's, eines Verwandten des chinesischen Kaisers, besonderes Aufsehen erregte. Im Jahre 1808 führte Alexandrow dieses Bildniss (ganze lebensgrosse Figur) in Oel aus. Das Bild befindet sich in der Akademie der Künste und bekundet einen tüchtigen Porträtmaler. Von ihm auch ein Bildniss des Kaisers Alexander's I.

s. Энцикл. словарь (Encykl. Wörterb.). 1861. III.

Ed. Dobbert.

Alexas. Alexas, Steinschneider? Sein Name wurde zuerst durch eine nicht antike Gemmeninschrift bekannt, in welcher er als der Vater eines angeblichen Steinschneiders Quintus (s. diesen) erscheint. Schon darum muss die später auftauchende Inschrift *αλεξα* auf einer berliner Gemme (Winckelmann, Descr. de Stosch II. 1603) Verdacht erwecken, und bereits Bracci (Mem. I. 41) zweifelte an ihrer Aechtheit. Zwei andere Steine sind bis jetzt nur im Anzeiger der Arch. Zeit. 1854, p. 432 kurz erwähnt worden, und bedürfen noch einer näheren Prüfung, ehe auf ihre Autorität hin Alexas unter die sicheren Steinschneider eingereiht werden kann.

s. Brunn, Gesch. der gr. Künstler. II. 543.

H. Brunn.

Alexei. Alexei Malyi (der Kleine), russischer Heiligenbildmaler aus dem Anfange des 16. Jahrh., malte u. a. ein Bild des Todes der Maria für das Pskow'sche Höhlenkloster, wo es sich noch heute in der Kathedrale befinden soll.

s. Равинскій, ист. русск. школъ иконоп., въ Зап. Имп. археолод. общ. (Rawinski, Gesch. der russ. Heiligenmal. in den Mem. d. Kais. Archäol. Ges.). St. Petersburg 1856. VIII. 4 u. 127.

Ed. Dobbert.

Alexejew. Dmitri Alexejew, russischer Silberarbeiter, verfertigte im J. 1630 einen Sarg für die Reliquien des h. Dmitri (des Zarewitsch Dmitri, der 1591 auf Anstiften des Boris Godunow in Uglitsch ermordet wurde).

s. Забѣлинъ, О металлич. произв. въ Россіи, въ Зап. Имп. археолог. общ. (Sabelin, Ueber die Metallarb. in Russland, in den Mem. d. Kais. Arch. Ges.). St. Petersb. 1853. V.

E. Dobbert.

Alexejew. Drei russische Heiligenbildmaler:

Iwan Alexejew, Heiligenbildmaler des 17. Jahrh., arbeitete im J. 1664 in der Schlosskirche der Märtyrerin Eudoxia, im J. 1666 in der Kathedrale der Stadt Dmitrow und dem Sabbas-Kloster.

s. Равинскій, ист. русск. школъ иконоп. въ Зап. Имп. археолог. общ. (Rawinski, Gesch. der russ. Schulen der Heiligenmalerei in den Mem. der Kais. Archäol. Ges.) St. Petersburg 1856. VIII, 127.

Michail und Joann Alexejew, Heiligenbildmaler zu Nowgorod in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. Joann war Diakon der Nikolai-Kathedrale. Sein Name findet sich auf Heiligenbildern der Nowgoroder Kirche Johannes des Täufers aus den Jahren 1726 und 1727.

s. Архимандритъ Макарій, Археол. опис. цек. древностей въ Новгородѣ. (Archimandrit Makari, Archäol. Beschreib. der kirchl. Alterth. in Nowgorod.) Moskau, 1860. II, 25.

Ed. Dobbert.

Alexejew. Feodor Jakowlewitsch Alexejew, Architektur- und Perspektiv-Maler, geb. in St. Petersburg 1753, † daselbst 1824. Der Sohn eines Dieners der St. Petersburger Kunstakademie, wurde er in derselben gebildet und 1773 als einer der besten Schüler der Anstalt zu seiner Fortbildung in's Ausland geschickt. Anfangs malte er mit Erfolg Blumen und Früchte; in Venedig aber, wo er 1774 eintraf, widmete er sich ganz der Perspektiv-Malerei. Hier erwarb er sich unter dem Dekorationsmaler Giuseppe Moretti eine bedeutende technische Fertigkeit, während ihm Gaspari in der Perspektive Anleitung gab. Nach Russland heimgekehrt, wurde Alexejew 1779 als Dekorationsmaler (der Theater) angestellt, in welchem Amte er bis 1787 verblieb. 1795 reiste er ins südliche Russland, um manche der von der Kaiserin Katharina II. auf jener bekannten Reise im J. 1787 besuchten Gegenden in Gemälden darzustellen. So entstanden die in der St. Pet. Akademie befindlichen Ansichten der Städte Cherson, Baktschisserai und Nikolajew. Dieselben sind in der Luft- und Linienperspektive, ebenso in der Architektur recht tüchtig; dagegen ist das Laub meist schwer und unwahr und die Staffage hölzern.

Als Kaiser Paul zur Regierung kam, gab es für die russischen Künstler viel zu thun: an der inneren Ausschmückung des Michailow'schen Palais haben die bedeutendsten damaligen russischen Maler — und unter ihnen Alexejew, der u. A. an den Deckengemälden arbeitete — mitgewirkt. 1800 bestellte der Kaiser bei Alexejew Ansichten aus dem innern Russland und sandte ihn zu dem Zwecke mit einem Gehalte von 1200 Rubel nach Moskau, wo er zwei Jahre verblieb. Die Ansichten Moskaus, die wir dieser Reise verdanken, erinnern lebhaft an Bernardo Belloto, dessen Darstellungsweise von so entschiedenem Einfluss auf Alexejew gewesen ist, dass letzterer den Namen des russischen Canaletto erhielt. Eine Sammlung Kopieen nach Canaletto von seiner Hand hat Katharina II. ihrem Günstling Subow geschenkt (Kopie eines Canaletto-schen Säulenganges in der Akademie der Künste zu St. Petersburg). Von den Moskauer Ansichten findet Waagen diejenige in der Eremitage (No. 1597), »wahr aufgefasst und sehr tüchtig ausgeführt«. Zwei nicht minder gelungene Gemälde: Ansicht des Kreml von der steinernen Brücke und Darstellung mehrerer Gebäude innerhalb der Kreml-Mauer, befinden sich jetzt im Rumjanzow'schen Museum in Moskau. In der That zeigen die Moskauer Ansichten nichts mehr von der auf Effekt berechneten dekorativen Manier, welche den frühern Bildern des Meisters eigen ist. Dieser erscheint hier auf dem Höhepunkte seiner Kunst. Gleich gute Leistungen sind noch: Ansicht des Zwingers in Dresden und Venetianisches Schloss gleichfalls im Museum Rumjanzow. Ausserdem daselbst noch eine Skizze aus dem Kijewschen Höhlenkloster.

Im J. 1803 ward Alexejew als Lehrer der Perspektiv-Malerei an der St. Peterburger Akademie der Künste mit einem Jahresgehalt von 600 Rbl. angestellt und bildete hier eine Reihe von Schülern aus: der talentvollste derselben war M. N. Worobjow. Der Meister blieb bis in sein spätestes Alter in seiner Gattung thätig. Von zwei Gemälden, die er ungefähr ein Jahr vor seinem Tode malte, rühmte ein Berichterstatter, dass sie mit derselben Freiheit ausgeführt seien, wie seine Jugendwerke. Die Akademie der Künste besitzt das von M. J. Terebenew gemalte Bildniss Alexejews.

Viele Gemälde des sehr fruchtbaren Meisters befinden sich im Privatbesitz: eine vortreffliche Ansicht des Kreml wurde nach England verkauft. Mehrere Petersburger und Moskauer Ansichten erhielt 1809 der König von Preussen zum Geschenk. Die Fürstin Galizyn erwarb zwei grosse Bilder: Das Winterpalais sammt dem Admiralitätsgebäude von der Börse aus gesehen und Ansicht des Kreml. Graf W. Orlow, Fürst J. J. Barjatinski, P. P. Swinjin, A. S. Kotschubei brachten ebenfalls Werke von seiner Hand an sich. Ausser den bereits erwähnten Gemälden besitzt die Akademie der Künste zwei Kopien Alexejews nach Hubert Robert. Ferner sind von Alexejew bekannt: Ansicht des Michailowschen Schlosses von der Peterstatue aus; Ansicht desselben Gebäudes von der Fontanka aus, beide Bilder für den Kaiser Paul gemalt. Die kaiserliche Eremitage besitzt eine reiche Sammlung seiner Moskauer Zeichnungen.

s. А. Н. Андреевъ, Живопись и Живописцы главнѣйшихъ европейскихъ школъ. (A. N. Andrejew, Malerei und Maler der wichtigsten europ. Schulen.) St. Petersb. 1857, p. 496 u. 497. — Журналъ изящныхъ искусствъ, издаваемый В. Григоровичъемъ (Zeitschrift der schönen Künste, herausgeg. von W. Grigorowitsch.) St. Petersb. 1823, I, 338. — Энцикл. словарь (Encyklop. Wörterb.) III, 214 ff. — Картины русской живописи, изд. подъ редакціею Н В. Кукольника (Bilder russischer Malerei, herausgeg. unter d. Redaktion N. W. Kukolnik's.) St. Petersb. 1846, p. 97. — Waagen, Die Gemäldesammlung der

Kais. Eremitage zu St. Petersburg. München 1864. p. 316. — Ferd. Hand, Kunst und Alterthum in St. Petersburg. Weimar 1827. p. 45.

Ed. Dobbert.

Alexejew. Samuel Alexejew, russischer Medailleur, geb. 1764, † 1801. Er wurde in der St. Pet. Akademie der Künste 1770—1785 erzogen. Alexejew war der beste Schüler des talentvollen Medailleurs S. W. Wassiljew, dann Gehülfe seines Lehrers und vollendete nach dessen Tode die ihm aufgetragenen Arbeiten. Seine eigentliche künstlerische Entwickelung fällt erst in die Zeit nach seinem Austritt aus der Akademie. Er hat wolgelungene Medaillen auf verschiedene Episoden der Regierung der Kaiserin Katharina II. verfertigt.

s. Энц. слов. (Encykl. Wörterb.). III. p. 215 u. 216.

Ed. Dobbert.

Alexejew. W. Alexejew, zeitgenössischer russischer Medailleur, von welchem u. A. folgende Arbeiten herrühren:

1) Medaille auf die Krönung des Kaisers Nikolaus I.
2) Avers einer Medaille auf die Theilnahme Russlands am griechischen Befreiungskriege und den Frieden von Adrianopel 1829 (der Revers ist von Klepikow).
3) Revers der Medaille auf den Tod der Kaiserin Alexandra Feodorowna (nach Ljalins Komposition).
4) Medaille auf die Einweihung der Isaakskirche (im Vereine mit Ljalin).
5) Medaille zum fünfzigjährigen Jubiläum der Moskauer praktischen Handelsakademie.
6) Medaille auf die Unterwerfung des Kaukasus im J. 1864 (nicht veröffentlicht).
7) Medaille zum Jubiläum des Rektors und Professors der Akademie der Künste R. A. Ton im J. 1865 (nach dem Modell von Reimers).

s. Собраніе русск. медалей (Sammlung russischer Medaillen) St. Petersburg 1840, No. 344, No. 365. — Отчетъ Акад. худ. (Jahresbericht der Akademie der Künste) 1864—1865. St. Petersburg.

Ed. Dobbert.

Alexejew. Nikolai Michailowitsch Alexejew, russischer Maler, geb. 1815. In den dreissiger Jahren stand er an der Spitze der von seinem Verwandten und Lehrer, dem Akademiker Stupin im Anfange des Jahrh. zu Arsamas, einer Kreisstadt im Nishegorod'schen Gouvernement gegründeten Arsamas'schen (Maler-) Schule. Er ist sehr vielseitig, indem er sowol religiöse und geschichtliche als auch Genre-Bilder und Porträts liefert. Auf der akademischen Kunstausstellung im J. 1836 fand sein Judenknabe, der auf einer Mandoline spielt und dazu singt, Beifall. Aus dem J. 1839 stammt von Alexejew's Hand das in der St. P. Akademie der Künste befindliche Porträt Stupins mit vieren seiner Schüler in Arsamas. Auf der Ausstellung von 1846 waren von ihm drei Kartons aus der biblischen Geschichte: Untergang der Aegypter im rothen Meere, Der über Aegyptens Erstgeburt kommende Würgengel und Die Heilung des Blinden; später als Wandgemälde (in Oel) in der Isaakskirche ausgeführt. Daselbst ausserdem folgende Gemälde von ihm: Die büssende Sünderin, Die Heilung des Gichtbrüchigen, Die Heilung des Aussätzigen, Die Hochzeit zu Kana, Christus rettet den ertrinkenden Petrus. Im J. 1853 widmete sich Alexejew der musivischen Kunst, welche zur Ausstattung der Isaakskirche in der neugegründeten Mosaikanstalt zu St. Petersburg mit grossem Erfolg betrieben wird. Alexejew fertigte im Vereine mit Prang das Bild des Apostels Paulus (nach Neff) einen Theil des Bildes »Aller Heiligen« (ebenfalls nach Neff) etc.

s. St. Petersb. Zeitung, 1836, No. 231: Die Kunstausstellung in den Sälen der Kais. Akademie der Künste. — Daselbst: 1846, No. 90: R. Minzloff, Die Gemälde der Kais. Akademie der Künste. — П. Н. Петровъ, Краткое обозрѣніе мозаичнаго дѣла въ Россіи. (P. N. Petrow, Kurze Uebersicht der musivischen Kunst in Russland.) St. Petersb. p. 78. — В. Серафимовъ и М. Фоминъ, Описаніе Исаакіевскаго собора (W. Serafimow und M. Fomin, Beschreibung der Isaaks-Kathedrale.) St. Petersburg 1865. pp. 72. 73. und in den Bemerkungen (Примѣчанія): pp. 72. 75. 76.

Ed. Dobbert.

Alexievic. Spiridion Alexiević, Maler, geb. im Dorfe Zitomislić in der Herzegovina 1769, † 1841. Er war Mönch in dem griechisch-orientalischen Kloster seines Dorfes, flüchtete sich im J. 1788 vor der Pest nach Dalmatien, wo er sich mit Unterricht beschäftigte und zugleich in der Malerei sich auszubilden begann. Zu weiterem Studium der byzantinischen Kirchenmalerei ging er nach Corfú, von wo er nach Dalmatien zurückkehrte. Dort fertigte er für griechisch-orientalische Kirchen viele Gemälde. Mehrere Altarbilder von ihm befinden sich in der Kirche von Kossovo bei Knin und in Verlicca, ein grösseres Gemälde, das letzte Abendmahl, im Kloster Dragović. Er war zuletzt Pfarrer in Zara und bischöflicher Administrator der dalmatinisch-griechischen Diözese.

J. Kukuljević.

Alexii. Andreas Alexii, Baumeister und Bildhauer des 15. Jahrh. geb. zu Durazzo in Albanien von slavischen Eltern. Er brachte sein ganzes Leben in Dalmatien, zumeist in Spalato zu, wo er als Bürger, Haus- und Grundbesitzer ansässig war und daselbst um 1504 starb. Als Künstler steht er in der ersten Reihe seiner dalmatinischen Kunstgenossen jener Zeit, und seine noch erhaltenen Bauwerke sind tüchtige Denkmale jener Kunstepoche. Sein erstes uns bekanntes Werk ist die Kapelle der h. Katharina in der Kirche des h. Dominik in Spalato. Laut dem am 4. Jan. 1448 mit dem Dominikaner-Prior geschlossenen Vertrage hatte Meister Andreas die genannte Kapelle nach dem Muster jener des h. Rainerio in Spalato zu bauen, mit

gleicher Wölbung und plastischen Verzierungen auf den Wänden der Kapelle und über dem Fenster. Für seine Arbeit erhielt er 105 Dukaten in Gold; nebstdem für ein Grabdenkmal der Familie Lukarich 6 Dukaten.

Sein zweites uns bekanntes Werk ist die Kapelle der hh. Hieronymus und Nikolaus in der gegenwärtig verfallenen Kirche des hl. Johann d. Täufers in der Stadt Arbe, auf der gleichnamigen Insel. Diese Kapelle ist ebenfalls halb verfallen, doch hat sich ober dem Eingange derselben folgende Inschrift erhalten:

AD LAVDEM ET HONOREM OIP. DEI ET STOR.
COFESSOR. HIERON. ET NICOLAI IN CHA . . . EIM.
HEDIFICARI FECIT DN. COLANE . . .
DE CERNOTIS. MAGISTER ANDREAS ALECXI
DE DVRACHIO FECI HOC OPVS MCCCCLIIII.

Aller Wahrscheinlichkeit nach rührt von diesem Baumeister auch die gothische Taufkapelle in der Domkirche von Arbe her, die zu derselben Zeit die Patrizierfamilie Sudenić bauen liess, welche mit unserem Meister laut gleichzeitigen Urkunden im Verkehre stand. Da Meister A. noch 1460 auf der Insel Arbe verweilte, so ist es möglich, dass er sich auch bei jenen Bauwerken betheiligte, die der kunstliebende Bischof von Arbe, Johann Scafa, in jener Zeit ausführen liess; unter welchen Farlati (Illyricum Sacrum V. 258) die bischöfliche Residenz, den Altar der hh. Hieronymus und Anastasius, sowie das Mausoleum des Bischofs (aus Marmor) erwähnt.

Um das J. 1466 wurde Meister Andreas nach Traù berufen, um in der dortigen Domkirche ein neues Baptisterium zu bauen und die schöne Kapelle des h. Johann von Traù zu vollenden. Das Baptisterium vollendete A. 1467, wie die innerhalb des Eingangsbogens angebrachte Inschrift bezeugt:

IACOPO TORLONO PONTIFICE
CARLO CAPELLO PRAETORE
ANDREAS ALEXIVS
DYRRACHINVS OPIFEX DCCCCLXVII.

Die Wölbung dieses Baptisteriums ruht auf vier Rundsäulen, während die Wände durch 20 Pilaster gegliedert sind. In erster Reihe oberhalb derselben sind die Wände der ganzen Kapelle mit Blumengewinden, welche von 24 Engeln getragen werden, geziert. Die zweite höhere Reihe bildet gemeisseltes Laubwerk; an der Wölbung endlich Rosengewinde und andere Ornamente. Aussen, über dem mit Skulpturen reich verzierten Eingang, in halberhabener Arbeit der hl. Johann der Täufer, wie er im Jordan den Erlöser in Beisein von drei Engeln tauft. Darüber der hl. Geist und Gott-Vater den Sohn segnend. Es ist wahrscheinlich, dass diese Bildhauerarbeiten gleichfalls von dem Meister A. herrühren, da er auch als Bildhauer in den Urkunden genannt wird. Für seine Arbeit erhielt er 4980 Lire, wie sich in den Kirchenbüchern verzeichnet findet.

Im J. 1468 am 4. Jan. schloss unser Meister Andreas in Gemeinschaft mit dem Meister Nikolaus aus Florenz einen Vertrag ab mit dem Domkapitel von Traù zur Erbauung einer neuen Kapelle des hl. Johann von Traù ebenfalls in der Domkirche. Diese Kapelle, zu der aus dem Innern des Dom's ein auf reich verzierten Pfeilern aufsitzender Rundbogen führt, ist mit Arabesken, Ornamenten, Halbpfeilern und Statuetten geschmückt. Rings an der Mauer sind in erster Reihe in hoch erhabener Arbeit 17 Engelsgestalten aus Marmor gemeisselt, die hinter kleinen Pförtchen und Gittern hervorblicken und brennende Fackeln in der Hand halten. In zweiter Reihe stehen in Nischen auf den Langseiten sechs kunstvoll gearbeitete steinerne Statuen der Apostel (in Lebensgrösse), von denen besonders die des hl. Paul und hl. Johannes Ev. geschätzt werden. Nur die letztere ist die Arbeit des Meister Andreas. Hinter dem Altar stehen ebenfalls drei Statuen, zwei Heilige und der Erlöser, der das Grab des hl. Johannes segnet. Sechzehn Genien tragen den verzierten Fries. In der Wölbung Rosen- und Blumengewinde, in ihrer Mitte das gemeisselte Bild des Gott-Vaters. Auch die Kapitelle der rings die Mauer stützenden Pfeiler sind reich mit plastischem Schmuck versehen. Der ganze Bau ist in sehr regelmässigen Formen im Renaissancestil gehalten und gehört zu den schönsten Bauten des 15. Jahrh. in Dalmatien. Vier Jahre lang wurde daran gearbeitet, und die Meister erhielten dafür die Summe von 2300 Dukaten in Gold. Doch wurde der Altar erst im J. 1648 durch den Meister Nikolaus von Venedig vollendet. Die Statuen in den Nischen, mit Ausnahme jener des hl. Joh. Ev., wurden von andern Meistern, wie Alessandro Victoria u. s. w. ausgeführt. — Im J. 1472 arbeitete Meister Andreas mit seinem Gefährten Nikolaus von Florenz an der Restauration des Kirchenthurmes des Domes von Spalato, an dem er laut gleichzeitigen Urkunden auch im J. 1497 beschäftigt war.

Das Grabmal des Meisters befindet sich in der Kapelle der Bruderschaft des hl. Geistes zu Spalato, welches er sich selbst bei Lebzeiten im J. 1503 setzte, wie folgende Inschrift bezeugt:

ANDREAS ALEXIUS EPIROTA .
DIRACHINUS . NOBILIS GENERE .
CIVIS SPALATINUS OB MERI-
TA FACTUS . S . SPIRITVS COLLE-
GIATUS . H . SIBI . M . VIVENS
POSUIT . ANNO S. MDIII.

Von den Schülern des Andreas nennen die Quadernen von Traù den einzigen Michael Namacić aus der Neustadt von Traù, der im J. 1470 zu ihm in die Lehre trat.

s. Chiese di Traù. MS. — Quadernae communitatis Traguriensis et Spalatensis de a. 1448—1494.

J. Kukuljević.

Alexin. Alexin, wol russischer Radirer des 19. Jahrh., radirte das Bl.:

Ein russischer Kurier in der Kibitka. Nach Joseph Matersberger. Alexin fec. aqua tinta. kl. qu. Fol.

W. Engelmann.

Alexis. Alexis, Erzbildner, Schüler des Polyklet. Plin. XXXIV. 50.

H. Brunn.

Alexis. Alexis, Kupferstecher mit dem Stichel, zu Lyon um 1819 thätig.

Vue du calvaire de Lyon à S. Irenée. qu. Fol.
s. Le Blanc, Manuel.

W. Schmidt.

Alexis. Victor Alexis, französischer Maler und Lithograph, ging 1820 nach Rom, und schloss sich dort an Grasset an, bei dem er sich besonders für die Darstellung von Interieurs ausbildete. Der spanische Bildhauer José Alvarez wurde sein Gönner und brachte ihn nach Madrid. Hier hat er zahlreiche Ansichten von königlichen Schlössern gemalt, und für die von José Madrazo herausgegebene Sammlung von Lithographien zwei Landschaften nach Poussin und Glauber gezeichnet. Später siedelte er nach Petersburg über, wo er zwischen 1836 u. 1840 st.

s. Ossorio y Bernard, Gal. biograf.

Fr. W. Unger.

Alexius. Daniel Alexius, Maler, geb. zu Pilsen im Böhmen. Im J. 1599 malte er die Fresken in der Kapelle zu St. Johann dem Täufer in der erzbischöflichen Residenz zu Prag. Er brachte dabei auch sein eigenes Bildniss an. In einem geschriebenen, in der Bibliothek des Stifts Strahow aufbewahrten Compendium Historiae Plsnensis findet sich die Stelle: Anno 1599, Daniel Alexius Plsnensis pictor egregius eleganti pictura ornavit laquear Sacelli S. Joannis Baptistae decolato dicati in Palatio Archiepiscopali Pragae, prout hodie videtur, ubi et se ipsum appinxit.

s. Schaller, Topographie des Pilsener Kreises p. 69. — Dlabacz, Böhmisches Künstlerlexikon.

W. Schmidt.

Alexy. Karl Alexy, hervorragender ungarischer Bildhauer, 1823 in der Zipserstadt Poprád von unbemittelten Eltern geb. Den ersten künstlerischen Unterricht erhielt A. von dem öffentlichen Zeichnenlehrer zu Käsmark in der Zips. Sein Talent verrieth sich bald, denn kaum 15 Jahre alt erschien er schon in Wien mit einem Reliefkopf, den er mittels eines Messers in eine Schiefertafel geschnitten. Er wurde dann in der Wiener Akademie weiter ausgebildet, wo er in den Morgen- und Abendstunden aufs eifrigste arbeitete, während er den Rest des Tages mit ornamentalen Fabrikarbeiten zubringen musste, um seinen Lebensunterhalt zu gewinnen. Auch diese Notharbeiten indess verriethen so viel Talent, dass Direktor Klieber dieselben eines öffentlichen Lobes würdigte, ja selbst Rauch und Marchesi, die sich zu jener Zeit in Wien aufhielten, auf den jungen Künstler aufmerksam wurden. Im J. 1841 trat er zum ersten Male mit zwei namhafteren Arbeiten auf, und zwar mit einer nach der Natur modellirten lebensgrossen Porträtbüste und der Reiterstatuette der Königin Victoria. Letztere gefiel in solchem Maße, dass der Künstler sie mehrmals in Bronze ausführen musste. Durch diese Bestellungen hatte sich auch seine materielle Lage so weit gebessert, dass er nunmehr seiner Kunst leben und die Wiener Kunstausstellungen der Jahre 1841—1848 fortwährend beschicken konnte. Von den zahlreichen Werken dieser Periode heben wir hervor: Die Gruppen Faust und Margarethe und Egmont und Klärchen (erstere von Baron Hügel, letztere von der Fürstin Metternich angekauft). Erzherzog Karl liess von ihm die lebensgrosse Statue seines Sohnes, des Erzherzogs Friedrich arbeiten, und als die Wiener Damen Franz Liszt mit einem Ehrengeschenk überraschten, war es A., von dem die daran befindlichen drei Genien sammt den Büsten Beethovens, Webers und Schuberts herrührten. Um dieselbe Zeit beauftragte ihn Baron Hügel mit der Ausführung einer Folge von Bronzestatuetten, welche 16 Feldherren vom 15. Jahrh. bis auf die Gegenwart darstellten. Von dieser Folge musste A. 18 vollständige Wiederholungen ausführen. Zwei derselben gelangten in den Besitz des Königs von Preussen und machten den Namen ihres Urhebers auch in Berlin rasch bekannt. Einen grossen Theil des Jahres 1843 brachte A. in den Museen und Ateliers Deutschlands zu, wo ihn die namhaftesten Bildhauer mit Auszeichnung aufnahmen. Nach Wien zurückgekehrt beendigte er das verkleinerte Modell zu einem Denkmal des Königs Matthias Corvinus und brachte dasselbe nach Pressburg (1844), wo der eben versammelte ungarische Reichstag das Werk des einheimischen Meisters mit einhelliger Freude begrüsste und Graf Casimir Batthyányi für sich einen Bronzeabguss desselben anfertigen liess (1849 im Bombardement zu Grunde gegangen; das Modell wurde von Herrn Horváth angekauft). 1845 machte er eine Studienreise nach Italien und Frankreich und beschäftigte sich mit einer vom Hofe bestellten Statue der Kaiserin Maria Theresia. Aus derselben Zeit stammt eine lebensgrosse Bronzebüste des siebenbürgischen Kanzelredners Samuel Hegedüs, welche 1847 in der Bibliothek der reformirten Hauptschule zu Klausenburg aufgestellt wurde. Ende 1847 ging A. nach Pressburg, um die Büsten des Erzbischofs Lonovics und Anderer auszuführen. Nur die Erstere ward fertig, die Ereignisse des Jahres 1848 vereitelten das Zustandekommen der übrigen.

Ueberhaupt gab das Jahr 1848 dem künstlerischen Leben A.'s einen harten Stoss. Nach 1849 sass er wegen Reproduktion revolutionärer Köpfe viele Monate in Pest gefangen und wurde,

von da nach Wien transportirt, erst im März 1852 ohne Urtheil entlassen. Seine Wiener Hoffnungen waren nun vernichtet, und in Ungarn war vorderhand an eine wie immer geartete künstlerische Thätigkeit gar nicht zu denken. A. ging daher 1852 mit recht schmalen Mitteln nach London, wo er das erste Jahr unter schweren Drangsalen jeder Art sich durchkämpfen musste. Er arbeitete namentlich in der Werkstatt des für Bildnisse vielbeschäftigten Bildhauers William Behnes. Schon 1853 aber erweckten seine im Krystallpalaste ausgestellten Büsten Raffael's und der Fornarina, nebst einigen auf den ostindischen Krieg bezüglichen Gruppen, solche Aufmerksamkeit, dass er sofort namhafte Aufträge erhielt. Aus dieser seiner Londoner Zeit stammen die überlebensgrossen Büsten von Kossuth und Batthyányi (1854 bestellt für die internationale Porträtbüsten-Galerie hist. Persönlichkeiten im Krystallpalaste) und ein Emporschwebender Genius (weisser Marmor), der als Grabmonument eines jungen Mädchens in der Krypta des Highgate-Kirchhofes dient; ferner die aus parischem Marmor gearbeitete Kolossalstatue des in Malta verstorbenen englischen Obersten Collnet, mit zahlreichen Reliefs am Sockel, in zwei Exemplaren ausgeführt, deren eines sich auf Malta, das andere in England im Besitze der Familie Collnet befindet; endlich mehrere Marmorgruppen und Medaillons im grossen Saale von Bridgewater-House, von Lord Ellesmere bestellt.

1861 begab sich A. wieder in seine Heimat zurück, um für die verwittwete Gräfin Ludwig Batthyányi die kolossale Marmorbüste ihres im Jahre 1849 hingerichteten Gatten, des ersten ungarischen Ministerpräsidenten, auszuführen. Zu derselben Zeit hatte er für das neue Redoutegebäude, nachdem seine Entwürfe für die besten erklärt waren, vier grosse Hautreliefs zu je vier, also zusammen sechzehn Figuren von Tänzerinnen auszuführen. Dieselben zeichnen sich durch Erfindung, Reichthum der Motive und tüchtige Formgebung aus. Sein jüngstes Werk (1868—1869) ist das Denkmal für den 1849 (in Folge der Revolution) hingerichteten Baron Johann Jeszenák (in der Familiengruft auf dem protestantischen Friedhof zu Pressburg).

A. lebt gegenwärtig als Professor der Modellirkunst an der städtischen Oberrealschule zu Pest.

Nach Mittheilungen des Künstlers.

L. Hevesi.

Alfani. Alfani, Künstlerfamilie von Perugia.

Paris Alfani, wurde 1462 in die Zunft der Goldschmiede zu Perugia aufgenommen, verheiratete sich 1478, zeichnete sich dann als Baumeister aus und starb 1520, nachdem er seinen Sohn Domenico als alleinigen Erben eingesetzt hatte. Von seiner künstlerischen Thätigkeit ist nichts weiter bekannt, als dass er 1480 die Aufsicht über einen Bau im Hospital S. Bernardino erhielt.

s. Mariotti, Lettere pittoriche Perugine. p. 241.

Fr. W. Unger.

Domenico Alfani, der Sohn des Paris, Maler zu Perugia. Die Zeit seiner Geburt ist ungewiss; allein er war Freund und Genosse des jungen Raffael, als dieser in den ersten Jahren des 16. Jahrh. zu Perugia Schüler des Pietro Perugino war. Nach einer Angabe Passavant's (Leben Raphael's I. 217), deren Quelle wir jedoch nicht auffinden können, wäre Domenico, noch ehe er in seiner Kunst es weit gebracht hatte, von Raffael aufgefordert worden nach Rom zu kommen; allein er folgte dem Rufe nicht und blieb in Perugia, wo er für jenen bisweilen Aufträge besorgte. In der Wicar-Sammlung zu Lille findet sich ein undatirter Brief, in welchem Domenico von seinem Freunde gebeten wird, bei einer Dame Namens Atalanta die Bezahlung einer Schuld zu bewirken, deren Betrag ihm für das »Begräbniss« zukam; ohne Zweifel war dies Atalanta Baglioni, für welche Raffael 1507 seine Bestattung Christi (jetzt in der Galerie Borghese zu Rom) malte. Der Inhalt dieses Briefes und die schöne Zeichnung einer hl. Familie, welche sich auf der Rückseite desselben findet, bekunden die Herzlichkeit der Beziehung zwischen den beiden Künstlern.

Im J. 1510 wurde Domenico als Meister in die Zunft von Perugia aufgenommen (unter dem Namen: Domenico Paridis Panderi Alfani). Er beschränkte seine künstlerische Thätigkeit auf den nächsten Umkreis des Peruginer Bezirkes und begann seine Laufbahn sehr bescheiden, indem er sich Meistern dritten Ranges zugesellte und Aufträge von der gewöhnlichsten Art ausführte, auf Trompetenwimpel (mit Berto di Giovanni) im J. 1511 und auf ein Wappenschild Leo's X. im J. 1513. Nur allmälig scheint er sich dann zu Altarbildern aufgeschwungen zu haben. Das früheste uns bekannte Werk dieser Art befindet sich in S. Gregorio della Sapienza zu Perugia, gez. im Saum des Gewandes der Jungfrau: MDXVIII Domenico fece. Es stellt die thronende Madonna in einer Landschaft zwischen den hh. Gregor und Nikolaus vor; zwei zu beiden Seiten symmetrisch schwebende Engel, welche eine gewisse Aehnlichkeit mit römischen Viktorien haben, halten die Krone über dem Haupte Maria's. Die Jungfrau sowol als das Kind sind von entschieden raffaeleskem Charakter und mit viel Empfindung in schönen und regelmässigen Verhältnissen gezeichnet. Die Gruppe erinnert sehr an jene Madonna Raffael's, welche aus der Galerie Orleans in die Sammlung Rogers überging. Die Heiligen zur Seite sind in der Bewegung wie im Ausdruck nicht ohne Würde. Dagegen leidet die Wirkung des Bildes unter dem armseligen Typus der Engel und unter dem stumpfen Fleischton bei dunkeln Schatten.

Kaum ist denkbar, dass Domenico dieses Bild

ohne einen starken Einfluss von Seiten Raffael's gemalt haben könne; und die Fortdauer der Beziehung zwischen beiden Meistern auch nach den ersten Jahren des Jahrh. ist um so wahrscheinlicher, als alle mit dem gedachten Werke gleichzeitigen oder ihm bald nachfolgenden Gemälde Alfani's dasselbe Gepräge tragen und auf denselben Ursprung hinweisen. Dafür sprechen insbesondere: Die Jungfrau mit dem Kinde zwischen den hh. Franziskus und Bernardinus und die beiden Gestalten der hh. Hieronymus und Antonius von Padua, Freskobilder in der Kirche S. Francesco zu Bettona. Hier erinnern die kräftigen Formen der Figuren an die Madonna della Seggiola oder an die Madonna da Foligno, Werke, welche Raffael zwischen den J. 1512 und 1518 ausführte. Die Formen sind fleischig und regelmässig; in den Kontrasten von Licht und Schatten zeigt sich ein richtiges Maß und gute Modellirung; die Färbung hat Glanz und einen warmen rosigen Ton. Hierher gehört noch ein grosses Altarbild in Fresko in der Kirche S. Antonio zu Diruta, das unzweifelhaft von der Hand des Domenico ist. Es stellt vier Scenen aus dem Leben des hl. Antonius dar, darunter die Statue des Heiligen, mit den zu seiner Seite gemalten Figuren der hh. Sebastian und Rochus; ein Werk, das, obwol stark beschädigt, auch jetzt noch viel Kraft und Leben zeigt. Ferner die Madonna mit zwei knieenden Heiligen und zwei Engeln, welche Harfe und Viola spielen, bez. Anno Domini MDXXI. Dominicus Paridis P. Perusinus pinxit, in der Kathedrale von Città della Pieve; und in S. Francesco daselbst eine Madonna mit vier Heiligen und Engeln (in der Gewandung stark restaurirt).

In den folgenden Jahren änderte allmälig Domenico seinen Stil, indem er den umbrischen und raffaelesken Charakter verlor und dagegen die kühne Weise der späteren Florentiner annahm. Diese Aenderung bekundet sich in der thronenden Madonna mit vier Heiligen und Engeln, gegenwärtig in der Akademie zu Perugia, gez. MD. XXIIII. Noch zeigt sich die Hinneigung zu Raffael in dem Christuskinde, das nach einer Zeichnung des Letzteren entworfen ist; an diesen erinnert auch die hl. Lucia (die anderen Heiligen sind Petrus, Paulus und Nikolaus). Allein die breiteren Formen der Figuren, ihre leichte Bewegung und lebhaften Geberden scheinen von Andrea del Sarto beeinflusst, wie wenn Domenico die Zeichnung dieses Meisters studirt hätte. Es wird erzählt, dass der Florentiner Rosso, als er bei der Plünderung Rom's im J 1527 gefangen und ohne Schuhe und Strümpfe auf die Landstrasse hinausgejagt worden, sich nach Perugia flüchtete und dort von Domenico gastlich aufgenommen wurde; zum Danke dafür habe er diesem dann Kartons zu Gemälden hinterlassen. Mit dem Umstande, dass A. schon vor 1527 Manches von der Florentiner Weise angenommen, lässt sich diese Anekdote nicht wol in Einklang bringen. Allein dass er im J. 1532 jede Spur der umbrischen Art verloren hatte, ist unzweifelhaft, und in einem Bilde des Meisters in S. Giuliana zu Perugia, einer Madonna mit dem Kinde zwischen den hh. Juliana und Johannes, bez. AD. M. D. XXXII. f. Dominicus paridis Perusinus faciebat, ist die helfende Hand des Rosso zu erkennen. Hier zeigt sich eine beträchtliche Breite in den Formen und im Faltenwurf, eine neue Freiheit in den Stellungen und etwas von der Schwere und der Manier, welche Andrea del Sarto und seinen Schülern eigen sind. Die Köpfe sind im Verhältniss zu den Körpern klein, die Gelenke in den Biegungen übertrieben, wie wir es häufig an den Schülern Michelangelo's wahrnehmen, die Farbe von einer gewissen Schärfe und roth mit breiten Massen dunkler Schatten (in der Predella fünf Scenen aus dem Leben der hl. Juliana). Von derselben Art ist die Anbetung der Könige in S. Agostino zu Perugia, ein Bild, das Niemand für das Werk eines umbrischen Malers ansehen würde und zu dem, nach Vasari's Bericht, Rosso den Karton gezeichnet hatte (mit Unrecht von Orsini, Guida di Perugia, dem Orazio Alfani zugeschrieben). Auf der Rückseite desselben befand sich ursprünglich die Heimsuchung (mit der Jahrzahl 1545); dieselbe ist jetzt, stark beschädigt, in der Kirche S. Pietro zu Perugia. Aus dieser Zeit des Meisters findet sich ferner noch eine hl. Familie zu Castle Howard in England, dort dem Perino del Vaga zugeschrieben; ein Bild mit lebensgrossen Figuren, geschickt komponirt, aber mit handwerksmässiger Keckheit ausgeführt. Endlich ist in S. Francesco zu Perugia eine Kreuzigung zwischen den hh. Hieronymus und Apollonia, bestellt im J. 1553 (s. den Vertrag bei Mariotti), indessen von Domenico nur zum Theil ausgeführt und von seinem Sohne Orazio vollendet.

Die erwähnten Bilder sind alle, welche uns von der Hand des D. bekannt sind. Wol wird noch von Bildern gemeldet, welche zwischen den J. 1525 und 1553 — dem letzten Datum, das in Domenico's Leben vorkommt — in Perugia und seiner Nachbarschaft von ihm gemalt worden, aber sie sind verschollen oder zu Grunde gegangen. Dazu gehören Fresken zu Prepo bei Perugia vom J. 1525 und eine Geburt Christi für S. Pietro zu Castel Rigone, bestellt im J. 1527 und vollendet im J. 1534. 1535 erhielt D. den Auftrag, gelegentlich des päpstlichen Besuches das Wappen Paul's III. an die Fassade des Palazzo de' Priori zu Perugia zu malen, und 1536 bemalte er eine Statue des hl. Ludwig in S. Francesco daselbst. In demselben Jahre heiratete er Maddalena di Filippo, die Mutter seiner unehelich geborenen Kinder, die er jedoch schon 1520 durch den kaiserlichen Pfalzgrafen, Giovanni Mansueti, hatte legitimiren lassen.

Auch in den Freskomalereien an der Decke der Kapelle Madonna della Luce zu Perugia

(Gott-Vater, Die vier Evangelisten und Engel) glaubte *O. Mündler* die Hand des Domenico zu erkennen (s. Zahn, Jahrbücher für Kunstwissenschaft. II. 274).

Nach ihm photographirt:

Madonna mit dem Kinde, nach einer Handzeichnung in der Accademia zu Venedig. Von A. Braun.

s. Vasari, ed. Le Monnier. IX. 73. — Pungileoni, Vita di Raffaello Santi. pp. 79. 293. — Mariotti, Lettere pitt. Perugine. p. 241 bis 250. — Costantini, Guida di Perugia. — Gambini, Guida di Perugia passim. — Crowe and Cavalcaselle, History of Painting in Italy. III. 364—368. Daselbst auch Abbildung der Madonna mit Heiligen im Collegio Gregoriano zu Perugia.

Crowe und Cavalcaselle.

Orazio Alfani, Sohn des Domenico, Maler zu Perugia. Ueber die Zeit seiner Geburt haben wir keine Nachricht, da er unehelich erzeugt war und erst 1520 von seinem Vater gesetzlich anerkannt wurde. Allein es ist uns überliefert, dass er in der Kirche S. Fiorenzo zu Perugia im J. 1530 Fresko malte, und es lässt sich daher mit Mariotti annehmen, dass er ungefähr um 1510 geb. war. Das früheste seiner noch erhaltenen Bilder, eine Geburt Christi in S. Francesco zu Perugia, hatte (nach dem Bericht von Peruginer Guiden) eine Predella mit einer Inschrift, welche aussagte, dass das Bild 1536 vom Kardinal Francesco Armellino bestellt worden. Im J. 1545 wurde Orazio in die Malergilde von Perugia eingetragen, und seitdem finden sich bis gegen den Schluss des Jahrh. Nachrichten von Aufträgen zu Altarbildern, welche er in verschiedenen Kirchen seines Geburtsortes auszuführen hatte. Als 1573 die Akademie von Perugia gegründet wurde, wurde ihm die Auszeichnung, zu ihrem Vorstande für die ersten sechs Monate ernannt zu werden. Im J. 1576 erhielt er die Stadtbaumeister-Stelle von Perugia, wurde aber derselben gleich darauf wieder entsetzt. † zu Rom 1583.

Schon 1530 also betrieb Orazio seine Kunst selbständig, obwol er häufig noch nach diesem Datum als Gehülfe seines Vaters arbeitete. Die Geburt Christi, ursprünglich in S. Francesco und jetzt in der Akademie von Perugia (ohne die Predella, welche verloren gegangen), stellt das Christuskind in einer Landschaft vor, umgeben von der knienden Jungfrau, den hh. Joseph und Anna (letztere Figur ist in Bildern der Geburt Christi ungewöhnlich) und bedient von einem Chor von Engeln. Das Kind ist Raffael nachgebildet, die Madonna dem Vater Domenico, die hl. Anna mehr in der Weise der Florentiner. Die Engel sind von schlechter Form und rundköpfig; ein kraftloser rother Ton mit dünnen Schatten und einförmige Behandlung sind Kennzeichen des Bildes. Es ist ein flüchtiges Werk dritten Ranges, mit einmaligem Auftrag gemalt und nicht anziehend.

In Folge gleicher Züge lassen sich zwei andere Gemälde in S. Francesco derselben Hand zuschreiben: Eine hl. Familie mit den hh. Franziscus und Antonius von Padua, worin Jungfrau und Kind nach dem Vorbilde Rosso's gezeichnet sind, und ein Erzengel Michael, der die sieben Todsünden mit Füssen tritt. Diesen lassen sich noch Die Auferstehung und Die Himmelfahrt Mariä hinzufügen, zwei grosse rundbogige Altartafeln in S. Pietro zu Perugia.

Von grösserem Interesse, weil mit einem Ereignisse aus dem Leben Raffael's und Domenico's Alfani verbunden, ist ein anderes Bild des Meisters: Die hl. Familie, früher in der Kirche SS. Simone e Giuda oder Carmine zu Perugia, jetzt in der Akademie daselbst (von Orsini, Vita di P. Perugino. 1804. p. 24 fälschlich dem Pietro Perugino zugeschrieben). Im Leben des Domenico haben wir gesehen, dass er von Raffael einen Brief mit der Skizze einer hl. Familie erhielt. Diese Skizze (jetzt in der Sammlung Wicar zu Lille) ist eine der reizendsten Zeichnungen des Meisters. Es stellt das Christuskind dar, wie es die Arme der Madonna erfasst und auf Joseph blickt, der ihm einen Apfel reicht; im Vordergrund zur Linken der junge Täufer, hinter der Jungfrau die hh. Joachim und Anna, in der Luft drei Engel und drei Cherubim. Die Zeichnung ist in quadrate Felder eingetheilt, wie zur Uebertragung auf eine andere Fläche für ein Bild. Von ihr ist offenbar das Altargemälde in Carmine genommen; nur die Luft und die Engel sind verändert. Da der Brief an Domenico gerichtet gewesen, so hielt man diesen für den Urheber des Bildes; allein die Manier, darin die Figuren ausgeführt sind, verrathen Orazio's Hand, dieselbe Schwäche und Hastigkeit und dieselbe flache Behandlung, welche wir in den oben erwähnten Bildern gefunden haben. Doch ist der Schein in Kunstdingen bisweilen trügerisch, und wenn wir einer Inschrift, welche sich auf einer Tafel an einer Hausfassade links im Bilde findet, Glauben beimessen, so würde der Maler Anselmo oder Pompeo heissen, und die Jahrzahl des Bildes 1520 sein. Einen solchen Maler mag es gegeben haben; allein wir wissen weiter nichts von ihm und können nur sagen, dass der Stil des Gemäldes so sehr demjenigen des Orazio gleicht, dass die Annahme, es rühre von ihm her, berechtigt erscheint. Im Saum des Gewandes der Jungfrau finden sich noch die Zeichen: PMP*xx* ANSL*x*TTMENCO*xx*; man hat dies als Anselmo Giovanni (?) oder Pompeo Anselmi und Domenico Alfani verstehen wollen, doch bleibt eine solche Auslegung ganz willkürlich. — Ein ganz ähnliches Werk, welches das Martyrthum des hl. Sebastian vorstellt, ist in den Uffizien zu Florenz. Dasselbe ist nur Wiederholung eines Werkes in der Kathedrale von Perugia, das mit Recht dem Orazio zugeschrieben wird.

Noch finden sich unter dem Namen von Orazio eine Anzahl von Bildern in der Akademie zu

Perugia: eine Kopie nach der Grablegung Raffael's im Pal. Borghese zu Rom (No. 140); Anbetung der Könige, schwach in der Malerei und schlecht erhalten (No. 142); Hl. Familie, in der Manier des Parmegianino und Rosso (No. 159). Eine hl. Familie, sehr manierirt (No. 132), ist eher von einem Nachfolger des Raffaellino del Colle. Ein Gemälde in S. Maria Nuova zu Perugia, dort Sebastiano del Piombo genannt, ist wahrscheinlich eine Arbeit Orazio's in seiner raffaelesken Manier. Eine Madonna mit Kind und fünf Heiligen in der Confraternità di S. Agostino daselbst ist ein schwaches Werk des Malers aus seiner letzten Periode, eine Karikatur der Manier Parmegianino's. Im Louvre zu Paris (No. 26) ist von ihm eine Vermählung der hl. Katharina mit dem Datum 1548, aus S. Francesco zu Perugia im letzten Jahrh. weggenommen, und in den Florentiner Uffizien ein Rundbild der hl. Familie, das zu den besten Werken des Meisters gehört und beinahe für eine Arbeit seines Vaters Domenico gut genug wäre.

Nach ihm gestochen:

1) Hl. Familie (Madonna mit dem Kinde, der hl. Elisabeth und dem kleinen Johannes). Gest. von P. Nocchi und Bigolo nach dem Bilde in den Uffizien. Fol. In: Galerie de Florence. Florence 1841 f. XLVIII.

2) —— Dass. Photogr. von Alinari in Florenz. kl. Fol.

s. Mariotti, Lettere pitt. Perugine. pp. 242. 251. 254. 259. — Mezzanotte, Della Vita e delle Opere di Pietro Vannucci etc. Im: Appendice degli allievi etc. Perugia 1836. — Costantini, Guida di Perugia. p. 303. — Gambini, Guida di Perugia. passim. — Crowe and Cavalcaselle, Hist. of Paint. in Italy. II. 368 bis 370.

Crowe und Cavalcaselle.

Cesare Alfani, unehelicher Sohn des Domenico di Paris Alfani und ebenfalls Maler. Er wurde 1520 legitimirt, gleichzeitig mit Orazio, 1533 in die Malergilde von Perugia aufgenommen und hat 1549 noch gelebt. Wahrscheinlich war er nur Gehülfe seines Vaters und Bruders; wenigstens ist kein Werk von seiner Hand bekannt.

s. Mariotti, Lett. pitt. Perug. p. 251.

Fr. W. Unger.

Alfanus. Alfanus von Termoli arbeitete als Bildhauer an dem Hochaltar der Kathedrale von Bari in Unteritalien, der unter Erzbischof Nikolaus (1035—1062) begonnen wurde. Derselbe bestand aus vier auf der obersten Stufe aufgestellten Säulen, die einen Architrav trugen, und auf diesem erhob sich, von kleinen Säulchen getragen, der pyramidale, mit Bronzewerk verzierte Baldachin. Er ist jetzt nicht mehr in dem Dome vorhanden; doch können wir uns eine genaue Vorstellung davon machen durch die Vergleichung mit dem Altar in der benachbarten Kirche S. Niccolò, der ganz mit jener Beschreibung übereinstimmt und nach dem Vorbilde des Altars im Dome ausgeführt scheint (Abbildung bei H. W. Schulz, Denkmäler der K. des M. A. in Unteritalien, Taf. 4). Der Name des Alfanus fand sich an dem Altar der Kathedrale in der Inschrift des Architravs nicht. Dagegen bezeichnete er die Kapitelle der vier Säulen durch Inschriften, die an jedem derselben angebracht waren, als sein Werk (abgedruckt bei F. Ughellus, Italia Sacra, Roma 1644. VII. 603). Die Kapitelle der Rückseite hatten nur Laubverzierungen, dagegen enthielt von denen der Vorderseite das eine kleine Engel und das andere Schlangen, welche sich zwischen Zweigen hindurch wanden; auf diesen Schmuck ist in den entsprechenden Inschriften ausdrücklich Bezug genommen. Die Angabe bei Ricci (Arch. in It. I. 390), wonach Alfanus laut einer nicht mehr vorhandenen Mosaik-Inschrift das Ornament der Marienkapelle in derselben Kirche gearbeitet habe, bezieht sich wol nur auf diesen Altar, da die ganze Kirche der Maria geweiht ist.

s. Schulz, Denkmäler der Kunst des M. A. in Unteritalien. I. 28. 40. — C. C. Perkins, Italian Sculptors etc. p. 14.

Fr. W. Unger.

Alfanz. Alfanz, Bildhauer, von Wien gebürtig, Schüler Balthasar Permoser's, war in Berlin zur Zeit des Königs Friedrich Wilhelm I. thätig. Von ihm waren die beiden Löwen über der Gitterthüre des ehemaligen Sacken'schen Palastes in der Wilhelmsstrasse und die daselbst befindlichen 10 Vasen; auch ein Engel über einer Apotheke an der Ecke der Dreifaltigkeitskirche.

s. Fr. Nicolai, Nachricht von Künstlern zu Berlin. 1786. p. 121.

W. Schmidt.

Alfaro. Francisco Alfaro, Goldschmied in Sevilla, fertigte 1578 für die Kirche Sta. Cruz zu Ecija ein silbernes Tabernakel zur Aufnahme der Monstranz für die Fronleichnamsprozessionen; 1586 für die Pfarrkirche S. Juan zu Marchena ein gleiches von vergoldetem Silber, das als sehr zierlich gerühmt wird, nebst zwei silbernen Lesepulten mit Medaillons, in denen auf dem einen die Bekehrung des Paulus, auf dem andern das Lamm auf dem Buche mit sieben Siegeln dargestellt war; endlich 1596 für den Hochaltar der Kathedrale zu Sevilla ebenfalls ein Tabernakel von vergoldetem Silber und zwei Lesepulte. Das erstere enthält anmuthige Statuetten von Propheten und Engeln und an dem Thürchen ein Medaillon mit der Mannalese. An den beiden prächtigen Lesepulten sind dieselben Gegenstände wie an denen zu Marchena in Basreliefs ausgeführt. Man rühmt an diesen Arbeiten Verständniss der Zeichnung und des Körperbaus.

s. Cean Bermudez, Dicc. — Derselbe, Descript. de la Catedr. de Sev. p. 42. — Llaguno y Amirola, Noticias. III. 106. — Ford, Handbook for Trav. in Spain. p. 180.

Fr. W. Unger.

Alfaro. Juan de Alfaro y Gomez (Palomino nennt ihn nur Juan de Alfaro), spanischer Maler, geb. zu Cordova 1640, † zu Madrid im November 1680. Er empfing von Antonio del Castillo den ersten Kunstunterricht und brachte in der Folge einige Zeit zu Madrid in der Schule des Velazquez zu. Hier bildete er insbesondere sein Kolorit aus, indem er in den königlichen Zimmern Bildnisse von Tizian, Rubens und Van Dyck kopirte. In seine Geburtsstadt zurückgekehrt wurde der noch junge und sehr eitle Alfaro von Verwandten und Freunden über Gebühr gepriesen und kam so zu einer Art von Ruhm, dem seine Verdienste nicht entsprachen. Man überhäufte ihn mit Aufträgen, und Castillo, der bis dahin die erste Stelle eingenommen, sah sich zurückgedrängt. Alfaro malte zunächst eine Reihe von Szenen aus der Legende des hl. Franziskus in dem Kreuzgange des diesem Heiligen geweihten Klosters. Jedes dieser zeichnete er mit der stolzen Inschrift: Alfarus pinxit. Daher setzte Castillo, den die Hoffahrt seines alten Schülers verdross, auf seine Taufe des hl. Franziskus, welche er für dasselbe Kloster zu malen hatte und neben die Bilder des Alfaro aufstellte, in grossen Zügen die Inschrift: Non pinxit Alfarus. Ein Ausdruck, der dann lange Zeit unter den spanischen Malern sprüchwörtlich gewesen.

Noch malte A. während dieses ersten Aufenthaltes zu Cordova eine Darstellung der Menschwerdung für das Oratorium der Karmeliter, sowie nach alten Originalen die Bildnisse des Bischofs Iuan de Alarcon und einiger seiner Vorgänger. Nach seiner Verheiratung mit Isabella de Heredia ging er dann wieder nach Madrid. Ein Bild des Schutzengels, das in der Kirche S. Isidor el real noch erhalten ist, stammt aus dieser Zeit. Bald darauf kehrte A. der Malerei plötzlich den Rücken, um Steuereinnehmer zu werden, und nahm seine Kunst erst wieder auf, als der Prozess, den die Künstler gegen den Fiskus angestrengt hatten, weil derselbe alle ihre Werke mit einer Auflage (alcabala) belasten wollte, zu Gunsten der Maler entschieden war. Damals fand A. in der Person des Regidor don Pedro de Arce einen eifrigen Beschützer; er wohnte in dessen von den hervorragendsten Schriftstellern besuchtem Hause und fand so Gelegenheit, die Bildnisse des Calderon de la Barca und anderer berühmter Zeitgenossen zu malen. Hierauf von dem Grossadmiral von Kastilien zu dessen Maler ernannt, hatte er insbesondere für die Erhaltung der prächtigen Gemäldegalerie desselben Sorge zu tragen. Wittwer geworden, wünschte er sich auf's Neue zu vermählen und kehrte desshalb nach Cordova zurück. Dort lernte er Ant. Palomino (den Biographen der spanischen Maler) kennen und bestärkte denselben, der sich zuerst der Theologie gewidmet hatte, in seinen künstlerischen Studien. Auch soll Alfaro selber Manuskripte mit biographischen Nachrichten über Becerra, Cespedes und Velazquez hinterlassen haben, die nach seinem Tode von Palomino benutzt worden. 1677 fand sich A. wieder in Madrid ein; als aber nun der Admiral in Ungnade fiel, weigerte sich der Maler ihm in die Verbannung zu folgen, kehrte nach Cordova zurück und ging dort seine zweite Ehe ein. Während dieses neuen Aufenthaltes hatte er das Monument zu malen, das in der hl. Woche im Dome errichtet wird; auch fertigte er das Bildniss des Bischofs Fray Alonso Salizanes. Eine Art Hypochondrie, die ihn nicht lange darauf befiel, trieb ihn von Cordova wieder fort. Im J. 1680 finden wir ihn abermals in Madrid, aber vergeblich bemüht, die Gunst des wieder zu Gnaden aufgenommenen Admirals auf's Neue zu erlangen. Das verschlimmerte nur seinen leidenden Zustand, und noch in demselben Jahre starb er.

Das Talent Alfaro's ist eine Mischung von Leichtigkeit und Schwäche; seine Farbengebung hat eine gewisse Anmuth, doch ist seine Zeichnung ungenügend und weichlich. In seinem unsteten Wanderleben zwischen Cordova u. Madrid fand der Künstler die Zeit nicht, seine Werke reifen zu lassen; sie sind flüchtig und fahrlässig ausgeführt. Mit der Komposition und Erfindung gab er sich nicht sonderlich viel Mühe; er soll sie öfters alten Kupferstichen entlehnt haben. Am besten sind ihm die Bildnisse, namentlich diejenigen kleinen Maßstabs, gelungen; einige seiner in Oel gemalten Miniaturen zeigen viel Geist und Freiheit, und nicht selten werden sie in Spanien dem Velazquez zugeschrieben, den Alfaro übrigens nachzuahmen sich bemüht hat. Im Nationalmuseum zu Madrid findet sich von ihm eine Himmelfahrt Mariä mit dem Datum 1668. Auf der Versteigerung Salamanca zu Paris (1867) erreichte ein von ihm gemaltes Bildniss (ganze Figur) den Preis von 600 Fr. — A. hat sich auch als Poet und Schriftsteller versucht (seine Manuskripte s. oben). Als Radirer war er tüchtig, wie das unten angegebene Blatt bezeugt.

Von ihm radirt:

Bildniss des Don Hernando de Alarcon. Nach Tizian.

s. Palomino, Vidas de los Pintores (El Museo. III.) p. 589. — Ponz, Viage de Espana. XVII. 58 und passim. — Cean Bermudez, Dicc.

* *Lefort.*

Alfaro. Nicolào Alfaro, Geschichts- und Landschaftsmaler der Gegenwart in Canaria (Palmas), Schüler von Carlos de Haes. Von ihm im Museo Naval zu Madrid eine Darstellung von Nelson's Angriff auf Canaria im J. 1797.

s. Osorio y Bernard, Gal. biogr.

Fr. W. Unger.

Alfei. Francesco di Bartolomeo Alfei von Montalcino war Maler in Siena. Er erklärte 1488 vor der Obrigkeit, er lebe mit seiner Frau, alt und arm, da er sein geringes Vermögen sei-

nen beiden verheirateten Töchtern gegeben habe. Sein Name kommt in Urkunden seit 1454 vor, zuweilen ohne den Zusatz Alfei. In diesem Jahre wird gegen Francesco di Bartolomeo ein notarieller Protest erhoben, weil er gewisse Gemälde unvollendet gelassen habe. Leonardo Benvoglienti empfiehlt einen Maler dieses Namens zum Fattore oder Geschäftsführer beim Dombau. Dass dieser Francesco aber nicht von Alfei verschieden ist, erhellt daraus, dass der Name in Aktenstücken mit und ohne den Zusatz Alfei vorkommt. Ueber seine Arbeiten ist nichts Erhebliches bekannt.

s. Milanesi, Documenti Senesi. II. 299. 327. 329. 355. 396. 421.

Fr. W. Unger.

Alfen. Alfen oder Alf, s. Eusebius Johann Alphen.

Alfiano. Don Epifanio d'Alfiano, Mönch zu Vallombroso in Toskana, Kupferstecher, erhielt vielleicht von Dom. Vitus, einem andern Mönch desselben Klosters, Unterricht. Er wurde später Prior des Klosters S. Spirito zu Florenz. Zani (Enciclopedia. I. II. 48) hält ihn für denselben Meister mit Dom. Vitus, was indess nicht gegründet scheint. Auf seinen Werken finden sich die Jahreszahlen 1591—1607.

1) Der Stammbaum der Familie Ricci in: Delle Famiglie Nobili Fiorentine di Scipione Ammirato, Firenze 1615. qu. Fol. Die Platte war jedoch schon lange gest., denn sie ist bez.: D. Epiphanius de Alfiano Mon^us^. Vallimbrosan^s^. incid. 1591. Verschiedene Bll. in demselben Werke tragen den Namen des Dom. Vitus, nämlich: D. Vitus mon. V. f., D. Vitus VVM. fecit, D. Vitus fe. 1581, D. Vitus M. V. fec. 1580, D. Vitus fec., D. V. fe. Sie sind also 9—10 Jahre früher gest. als die Platte des Epifanio; diese ist als Stich schwächer.

2) Eine Folge (5 Bll.?) Feste und Dekorationen, wobei die Hölle nach Dante, Apollo und die Musen auf dem Parnasse, Festzug Neptun's etc. Die Bll. sind bez.: D. Epiph^s^. fec., D. Epif^o^. d'Alfiano Mon^co^. Vallombrosano f. 1592 etc. qu. Fol.

3) Ein kalligraphisches Buch von 1607; darin nennt er sich Priore dello Spirito Santo di Firenze.

s. Heineken, Dict. — Ottley, Notices.

W. Schmidt.

Alfieri. Benedetto Innocente Alfieri, Architekt, geb. zu Rom 1700, † zu Turin den 9. Dez. 1767. Zu Rom im Jesuitenkollegium erzogen, widmete er sich namentlich der Zeichenkunst und den mathematischen Studien. Nachdem er dann die Rechte studirt hatte, liess er sich als Advokat in Asti nieder, fuhr aber fort mit besonderem Eifer Architektur zu treiben. Schon damals wurde nach seiner Zeichnung der Glockenthurm der Kirche S. Anna gebaut. Darauf entwarf er um 1730, in Folge einer Aufforderung von Seiten seines Oheims, des Marchese Ghilini, den Plan zu dem neuen Palast desselben in Alessandria. Der König Karl Emanuel III., durch diese Bauten auf ihn aufmerksam geworden, übertrug ihm den Neubau der königl. Oper in Turin, nachdem Ende der dreissiger Jahre das alte Gebäude abgebrannt war. A. erklärte, da er nicht Fachmann sei, zu diesem Zwecke erst alle grösseren Theater Europa's besichtigen zu müssen, wozu ihm der König bereitwillig seine Zustimmung u. die Mittel ertheilte. Nach dem in Folge dieser Reisen von A. entworfenen Plane wurde dann seit 1740 das neue Theater erbaut, damals eines der grössten und schönsten in Europa. Insbesondere ist das Proszenium reich gehalten: korinthische Säulen stützen ein reiches Gesimse (ohne Fries), über welchem Karyatiden einen reich ornamentirten Aufbau tragen. Karl Emanuel, der ihn schon zu seinem Architekten ernannt hatte, gab ihm nun den Titel eines Grafen von Sostegno und zeichnete ihn bis zu seinem Tode mit besonderer Gunst aus.

Noch andere Bauten sind in Turin nach den Plänen A.'s ausgeführt: so die Paläste Barolo u. Marozzo, die in der Form eines grossen Theaters gebaute und kühn überwölbte Reitschule in der Militärakademie; die Kirche Providenza und der Neubau von Spirito Santo, letzterer unter Beihülfe von Benedetto Feraggio. Die Kirche Corpus Domini hat A. 1753 mit reichen Stuck-Ornamenten neu ausgestattet. — Auch in den Nachbarstädten von Turin ist Alfieri als Baumeister thätig gewesen. Die von Cristof. Rocchi, einem Schüler Bramante's, entworfene und begonnene Kathedrale von Pavia hat A. vom Architrav bis zum Gesimse der Kuppel im J. 1761 weitergeführt. In Genf ist nach seiner Zeichnung die Fassade von Saint-Pierre erbaut.

A. gehört zu jenen Baumeistern, welche innerhalb der Rokoko-Architektur, als sie in ihrer masslosen Willkür dem Verfalle rasch entgegenging, eine grössere Strenge und Reinheit des Stils anstrebten, ohne doch zu einer Erneuerung der ganzen Bauweise nach den Grundsätzen der Antike durchzudringen. In jenem Sinne rühmt ihn auch sein Neffe, der berühmte Dichter Alfieri (in seiner Selbstbiographie); doch meint derselbe, dass der Meister in dieser reineren Richtung noch hervorragender gewesen wäre, wenn die Mittel Piemonts die Verwirklichung seiner grossen Pläne gestattet hätten.

Nach ihm gestochen:

1) Plan des Theaters zu Turin.

2 u. 3) Plan, Durchschnitt und Fassade des zur Bestattung der Königin von Sardinien 1741 errichteten Katafalks. Gest. von G. A. Belmond. 2 Bll. qu. Fol.

s. Nouvelle Biogr. générale. Paris 1855 f. — Fr. Bartoli, Notizia delle Pitture etc. Venezia 1776. I. 3. 15. 42. 46. II. 13. 83. — Volkmann, Hist. krit. Nachrichten von Italien. Leipzig 1777. I. 194—196. — Heineken, Dict.

*

Alfieri. Aurelio Alfieri, Kupferstecher, geb. den 7. Okt. 1800 zu Mailand, Sohn des Giovanni A., kgl. Beamten und der Giuseppa Mar-

coni. Den ersten Zeichenunterricht empfing er mit 18 Jahren an der Akademie der Brera, und da er sich 1824 für die Kupferstecherkunst entschieden, erlernte er dieselbe unter der Leitung von Longhi. Die Fortschritte, welche er machte, verschafften ihm beim Konkurse von 1836 die goldene Medaille. Er wurde dann Ehrenmitglied der Akademie, deren Schüler er gewesen war, und zum Ersatzmann Pietro Anderloni's, der nach dem Tode Longhi's dessen Stelle eingenommen, im Lehreramte des Kupferstich's ernannt. Der Künstler lebt gegenwärtig in Pavia, wo er seit 1855 als Lehrer an der Kunstschule thätig ist. Er ist einer der Wenigen, welche dem Verfall der Kunst des Grabstichels in Italien entgegenzuwirken versucht haben.

A. hat viele Bll. im Auftrage von Verlegern und Kunsthändlern gefertigt, doch hat er auch auf eigene Rechnung ansehnliche Arbeiten unternommen. Immer ist seine Ausführung fleissig und sorgfältig; sein Stich ist breit und sicher u. zeichnet sich sowol durch die Treue der Nachbildung, als durch das Studium der Modellirung aus. Der allgemeine Charaktor seiner besten Erzeugnisse nähert sich der breiten und luftigen Behandlungsweise seines Freundes Pietro Anderloni. Dieser hatte ihn sich zum Mitarbeiter an dem grossen Stiche des jüngsten Gerichts erwählt, den Longhi unvollendet zurückgelassen hatte; doch da die Erben die Platte, wie sie war, an's Ausland verkauften, unterblieb die Ausführung.

Alfieri hat auch eine Anzahl Zeichnungen für andere Stecher, sowie Aquarelle nach den besten Meistern der Renaissance gefertigt. Er hat seine Arbeiten, wie es scheint absichtlich, immer nur in der Akademie der Brera ausgestellt.

a) Von ihm nach plastischen Darstellungen gestochen:

1) Pietà (Leichnam Christi im Schoosse der Madonna). Nach der Marmorgruppe des Benedetto Cacciatori. Dies der Stich, für welchen A. 1836 die Medaille erhielt.
   I. Vor aller Schr.
2) Spartacus. Nach der Marmorstatue von V. Vela. Fol.
3) Cantate et exultate. Sängergruppe nach dem Basrelief des Luca della Robbia. Mit leichter Schattirung. In: Galérie de Florence. Florence 1841 ff. Fol.

Gestochen für das Werk: Gemme di arti Italiane, herausg. in Mailand von P. Ripamonti Corpano:

4) Kind mit einem Korbe junger Vögel. Nach dem Bildwerk des Lorenzo Vela. 1847. 8.
5) La Preghiera (Das Gebet). Nach der Statue des V. Vela. 1846. 8.
6) L'Addolorata (Die Betrübte). Nach der Statue desselben. 1852. 8.
7) L'Innocenza (Die Unschuld). Nach der Statue des G. Dupré. 1847. 8.
8) Kain. Nach der Statue desselben. 1847. 8.
9) Il Paradiso terrestre (Dasirdische Paradies). Nach dem Basrelief des Cacciatori. 1847. 8.
10) Atala und Cachtas (aus der Erzählung des Chateaubriand). Nach der Gruppe des Fraccaroli. 1846. 8.
11) La Cuccagna dei Putti (Seligkeit der Kinder). Nach der Gruppe des Manfredini. 1845. 8.
12) Socrates. Nach der Statue des Magni. 1850. 8.
13) La Fontana (Die Quelle). Nach der Statue des Emanueli. 1851. 8.
14) La Pazza per amore (Die Verrückte aus Liebe). Nach der Statue des A. Galli. 1854. 8.
15) La Sposa dei Cantici (Die Braut des Hohenliedes). Nach der Statue des Motelli. 1855. 8.
16) La Martire cristiana (Christliche Märtyrerin). Nach der Statue des G. Argenti. 1855. 8.
17) Gabrio Piola. Nach der Statue des V. Vela. 1857. 8.

18) Madonna. Nach der Statue des Labus.
19) Die allegorischen Figuren an dem Denkmale für Franz I. von Oesterreich. Nach dem Bildwerk des Marchesi.
20) Victoria. Nach der antiken Bronze-Statue in Brescia.
21) Denkmal für Kramer. Nach dem Bildwerke des Magni.
22) Bildniss des Cagnola. Nach einer Marmorbüste.
23) Antike plastische Fragmente, in Brescia gefunden.
24) Bildniss des Castiglioni, nach einer Marmorstatue des Galli.
25) Herkules und Alkeste. Nach einer Marmorgruppe des Marchesi.
26) Venus und Amor. Nach dems.
27) La Fedeltà e l'Innocenza (Die Treue und die Unschuld). Nach dems.
28) Bildniss des Cavalieri. Nach einer Büste von Labus.
29) Kanne und Becken von ciselirtem Silber von Bellezza. Die Figuren gest. von Alfieri, die Ornamente von Brusa. — Diese Gefässe waren ein Geschenk der Mailänder an den König Viktor Emanuel zu seiner Vermälung mit der Erzherzogin Adelaide. Die Zeichnung zu den Figuren war von L. Sabatelli, die zu den Ornamenten von Albertolli. Die Modelle wurden ausgeführt von Cacciatori u. Vela, die Ciselirung von Bellezza.
30) Eva. Nach der Marmorstatue von Fraccaroli.

b) Von ihm nach Gemälden gestochen:

31) Gründung eines Klosters. Episode aus der Geschichte des Hauses Savoyen. Wahrscheinlich nach eigener Zeichnung.
32) Die Hochzeit des Prinzen Odone von Savoyen mit der Gräfin von Turin. Wahrscheinlich nach eigener Zeichnung.
33) Jesus der Nazarener. Nach Leonardo da Vinci.
34) La Vergine in Egitto (Madonna auf der Flucht nach Aegypten). Nach Bern. Luini. Fol.
35) Bildniss des Albertolli.

Gestochen für das Werk: Gemme di arti Italiane (s. oben):

36) La Meditazione (Stille Betrachtung). Nach Hayez. 1851. 8.
37) Episode aus dem Feldzuge in der Krim. Nach Induno. 1855. 8.
38) La Cuoca (Die Köchin). Nach dems. 1856. 8.
39) La Cuoca (Die Köchin). Anderes Bl. Nach dems. 1856. 8.
40) Der türkische Geldwechsler. Nach dems. 1857. 8.
41) La Siesta. Nach dems. 1859. 8.
42) Der hl. Hieronymus. Nach A. Malatesta. 1859. 8.
43) Carità e Sacrifizio (Barmherzigkeit und Aufopferung). Nach G. Stella. 1859.

Gestochen für: Galérie de Florence. Florence 1841 ff.

44) Bildniss des Richard Southwell. Nach H. Holbein dem jüngern. Fol.
45) La Calumnia di Apelle (Verläumdung des Apelles). Allegorische Darstellung, nach der Angabe des Lucian gem. von A. Botticelli. 1842. qu. Fol.

Gestochen für: R. Galleria de' Pitti, herausgeg. von L. Bardi.

46) Die hl. Martina, Wunder thuend vor dem Kaiser Severus. Nach Pietro da Cortona. 1840. Fol.
47) Hl. Familie. Nach Angelo Bronzino. 1840. Fol.
48) Hl. Familie. Aus der Schule des B. Garofalo. 1840. Fol.
49) Madonna detta della Lucertola (Madonna mit der Eidechse). Nach Giulio Romano. 1842. Fol.
50) Adorazione de' Magi (Anbetung der Könige). Nach Dom. Ghirlandajo. Rund. Fol.

In diesem Galeriewerk auch der schon unter No. 34 genannte Stich.

Zum Theil nach Mittheilungen des Künstlers.

Cavallucci.

Alfon. Juan Alfon, spanischer Maler, ansässig zu Toledo am Beginn des 15. Jahrh. Nach einer in dem dortigen Domarchive noch erhaltenen Urkunde wurde er im J. 1418 beauftragt, in der Kathedrale die Altarflügel in der Kapelle der Könige zu malen.

s. Archiv der Kathedrale von Toledo. — Cean Bermudez, Dicc.

Lefort.

Alfonso. Joham Alfonso baute für König Alfons IV. von Portugal das Kastell Mouraon in Alentejo. Inschrift bei Llaguno y Amirola (Noticias I. 77). Vielleicht derselbe war

Juan Alfonso, der nach seiner Grabschrift in der Klosterkirche von Guadelupe diese in den Jahren 1389—1402 baute, u. 1418 an der Hauptfassade der Kathedrale zu Toledo arbeitete, wo er in den Urkunden des Archivs als Bildhauer und als Sohn eines Ferrand Alfonso erscheint. Vergl. den folg. Artikel.

s. Llaguno y Amirola, Noticias. I. 75—77. — Cean Bermudez, Dicc.

Fr. W. Unger.

Rodrigo Alfonso erhielt als Obermeister der Kathedrale von Toledo 1390 den Auftrag, für die von König Juan I. gestiftete Karthause del Paular im Thale Lozoya den Plan zu entwerfen, und nahm mit dem Mauermeister Gil Fernandez die Arbeit in Akkord, als nach Juan's I. Tode Henrique III. dieselbe fortzusetzen befahl. Den Bau der Klosterkirche leitete der Araber Abderraman (s. diesen). In der Kathedrale von Toledo kann Rodrigo den Kreuzgang und die Kapelle S. Blas gebaut haben, zu der Erzbischof Pedro Tenorio 1389 den Grundstein legte und in der sich dessen Grabmonument befindet. Vermuthlich war Rodrigo ein Bruder des Juan Alfonso, der nach ihm bei derselben Kathedrale beschäftigt war, u. sein Sohn nicht gewesen sein kann, da dessen Vater Ferrand genannt wird.

s. Llaguno y Amirola, Noticias. I. 76.

Fr. W. Unger.

Alfonso. Alfonso I., aus dem Hause Este, Herzog von Ferrara, geb. 1476, † 31. Okt. 1534. Er hat seinen Platz in diesem Werke nicht sowol als fürstlicher Besteller, als welcher er die Kunst in seinem Lande begünstigte, sondern in Folge seiner eigenen künstlerischen Thätigkeit, die insbesondere dem Kunsthandwerk sich zuwendete.

I. Seine Thätigkeit im Kunsthandwerk überhaupt.

Alfonso scheint sich mit künstlerischen Dingen abgegeben zu haben, so oft sein kriegerisches Leben, seine unter fortwährenden Kämpfen verlaufende Regierung ihm die Musse dazu liessen; wobei allerdings die Kunstübung mit dem Kriegshandwerk öfters Hand in Hand gehen musste. Als Kanonengiesser war er berühmt; manche Geschütze soll er mit eigener Hand modellirt haben, insbesondere eines vom grössten Kaliber, il gran Diavolo genannt, von dem Ariosto in seinem Orlando furioso (xxv. 14) spricht:

Il gran Diavol, non quello dell' Inferno,
Ma quel del mio Signor, che va col foco,
Che a cielo e a terra e a mar si fa dar loco.

Dasselbe war, wie Cittadella berichtet, mit viel Kunst verziert: »geschmückt mit schönen Arbeiten und Basreliefs«. Wie weit freilich der Herzog fähig war, solchen bildnerischen Schmuck mit eigener Hand auszuführen, wie weit überhaupt seine Kunst reichte, lässt sich nicht ermessen, da weder seine Werke noch nähere Nachrichten darüber erhalten sind. Cittadella will allerdings selbst noch als Kind eine schöne Bildhauerarbeit Alfonso's gesehen haben: einen mit Figuren, Arabesken, Laub und Vögeln reich geschmückten Kamin, im Hause der Principessa Donna Marfisa (gegenüber von S. Silvestro), das sein Vater verwaltete und in dem er gross geworden war. Die Mittheilung über dieses Werk Alfonso's kam ihm vom Vater, beruhte aber nur auf mündlicher Ueberlieferung. Der Fürst soll überhaupt in Stein Ornamente trefflich gehauen haben.

Cittadella rühmt ihn ausserdem als vorzüglichen Waffenschmied; er habe schön geschnittene Dolchhefte hinterlassen. Auch in der Architek-

tur war er nicht unbewandert; als guter Kriegsmann verstand er sich auf das Festungswesen und wusste Pläne dazu selbst zu zeichnen. Sogar in der Malerei scheint er sich versucht zu haben. Auch die damals sehr ausgebreitete Betheiligung an künstlerischen Dingen zugegeben, ist doch schwer zu begreifen, wie der Fürst, von den politischen Wirren schon hinlänglich in Anspruch genommen, zu allen jenen Kunstübungen Zeit und Gelegenheit gefunden.

Von besonderem Interesse jedoch u. geschichtlich beglaubigt ist der Antheil, den er an der Ausbildung des Töpferhandwerks gehabt. Wie weit er auch hierbei selbst Hand angelegt, ist allerdings mit Sicherheit nicht auszumachen; doch ist unzweifelhaft, dass er in seinem Gebiete auf die Pflege und Verbreitung dieses Kunstgewerbes, das bekanntlich in der Renaissance eine hervorragende Stelle einnahm, von grossem Einfluss gewesen. Es wird erzählt, er habe sich zu seinem eigenen Gebrauche solchen Geschirrs bedient, da er sein Silbergeräthe zur Bestreitung von Kriegskosten verkauft hatte. Wol denkbar, dass ihn dies antrieb, auf die künstlerischen Formen der Töpferei sein Augenmerk zu richten; um so mehr, als damals überhaupt auf schöne Thongefässe besonderer Werth gelegt wurde. Barotti meldet, aus seiner Hand seien Gefässe und Platten, mit bewundernswerther Meisterschaft und Schönheit geformt, hervorgegangen.

Diese Nachrichten stammen aus der Lebensbeschreibung des Herzogs von Paolo Giovio, dem etwas jüngeren Zeitgenossen desselben, u. finden also darin eine gewisse Bürgschaft; wie wol überhaupt in diesem Gewährsmann fast alle Mittheilungen über die künstlerische Thätigkeit Alfonso's ihre Quelle haben. Giovio berichtet: »Oft zog er sich in ein geheimes Gemach zurück, das er zu seiner Werkstatt eingerichtet hatte, und dort gab er sich mit ergötzlichen Arbeiten ab, wie mit dem Drechseln von Flöten, Schachspielen und kunstreichen Büchsen. Ausserdem fertigte er manchmal sehr schöne Gefässe aus Erde, nach Art des Töpfergeschirr's, welche Beschäftigung ihm dann sehr zu gute kam.« An derselben Stelle spricht Giovio von seinem Geschick im Kanonengiessen; er habe darin, sowol in der Mischung der Metalle als in der Herstellung ungewöhnlich grosser Geschütze, die besten Meister übertroffen. Für seine Beschäftigung mit derlei Dingen gibt übrigens Gio. Batt. Giraldi (Commentario delle cose di Ferrara, tradotto per Lod. Domenichi. Venetia 1556. p. 149) noch einen merkwürdigen körperlichen Grund an, wobei auch er das Geschick des Fürsten im Guss der Kanonen über »alle grossen Meister« rühmt.

II. Fabrikation von Thongefässen. Erste Versuche in Porzellan.

Jene dürftigen Nachrichten über die Fabrikation von feinen Töpferwaaren im Gebiete von Ferrara, angeregt durch direkten Betrieb Alfonso's, hat Campori (s. unten) neuerdings zu ergänzen gesucht. Darnach fällt die Zeit, in welcher der Herzog aus Kriegsbedrängniss sein Silbergeräthe verkaufte und also auf die Anfertigung von Thongeschirr sich verlegte, in das J. 1510 (nach einem Bericht des Bellingeri, Abgesandten des Fürsten nach Mailand, im diplomatischen Archiv von Modena). Doch finden sich die ersten Spuren einer Fabrikation von Majolika-Gefässen im Gebiete von Ferrara schon früher. Schon 1495 kommt der Name eines Frate Melchiorre von Faenza mit der Bezeichnung Mastro di lavori di terra vor, und 1501 in den Ausgabebüchern des Hofes die Notiz einiger an den Meister Biagio di Faenza geleisteten Zahlungen, zum Theil für Ornamente eines im neuen Schlosse gesetzten Ofens; auch 1503 u. 1506 wird der Meister noch genannt. Dann aber ist von derlei Arbeiten bis zum J. 1522 nicht mehr die Rede. Dagegen scheint der Herzog in dieser Zwischenzeit seinen Bedarf an feinen Thonwaaren aus Venedig bezogen zu haben. Die Korrespondenz des Giacomo Tebaldo, seines Gesandten bei der venetianischen Republik, gibt dafür sichere Anhaltspunkte; aus derselben vom J. 1520 erhellt, dass Alfonso mit der Besorgung solcher Gefässe Tizian beauftragt hatte und deren eine Anzahl durch Vermittlung des Malers — wahrscheinlich nach Zeichnungen desselben — auch wirklich erhielt. Jedenfalls war also die eigene Fabrikation im Schlosse zu Ferrara damals noch nicht weit gediehen. Doch sieht man, dass der Herzog an diesen Dingen lebhaftes Interesse nahm, und es ist wol möglich, dass jene Vasen zugleich als Muster bei den schon begonnenen Versuchen gelten sollten.

Im J. 1522 findet sich dann der Name eines mit festem Gehalte angestellten Töpfers, des Antonio da Faenza, dem 1528 Catto, ebenfalls von Faenza, folgte. Als dieser 1535 starb, wurde die Stelle nicht wieder besetzt, und es scheint demnach, dass damals die Fabrikation wieder einging. Wichtiger aber als die Namen der Töpfer sind die der Maler, welche die Zeichnungen zur Ornamentation der Gefässe lieferten oder diese selber unmittelbar auftrugen. Es ist kein Zweifel, dass die Gebrüder Dossi, welche von Alfonso viel beschäftigt wurden, auch in dieser Hinsicht für ihn thätig waren. Es findet sich vom J. 1528 die Notiz von einer an Dosso Dossi für solche Zeichnungen geleisteten Zahlung, sowie einer anderen an seinen Bruder Gio. Battista für Anfertigung von Modellen zu Henkeln.

Uebrigens scheint diese herzogliche Fabrik nur für die Fürsten selbst, nicht für Privatleute gearbeitet zu haben (»Fabrik des Schlosses« heisst sie in einem Inventar von Geräthschaften des Kardinals Ippolito II. von Este). Da man die Erde von Faenza kommen lassen musste, wurde die Herstellung wol zu kostspielig.

Dass Alfonso an diesen Arbeiten Antheil nahm, scheint schon nach den Worten des Giovio unzweifelhaft. Piccolopasso (Verfasser einer Abhandlung über die Kunst des Töpfers) schreibt ihm sogar die Erfindung des milchigen Weiss zu, das heutzutage Weiss von Faenza genannt wird. Dass sich der Fürst auch als Maler bei den Arbeiten betheiligt habe, wie Frizzi (s. unten) nach dem Chronisten Marco Savonarola angibt, ist jedoch nicht wahrscheinlich.

Gefässe, welche sich mit Sicherheit der Fabrik von Ferrara zuschreiben liessen, sind unseres Wissens bis jetzt nicht aufgefunden. Daher auch nicht bekannt ist, in wie weit sich ihre Erzeugnisse von denjenigen der Hauptorte der Majolika-Fabrikation (Urbino, Gubbio, Pesaro, Faenza) unterscheiden.

Noch ein anderes Verdienst hat sich Alfonso (nach Campori) um die Förderung des Kunsthandwerks erworben. Aus einem Briefe des schon genannten Giacomo Tebaldi an den Herzog, datirt von Venedig den 17. Mai 1519, geht mit Bestimmtheit hervor, dass der Herzog in Venedig durch einen Arbeiter, dessen Name nicht erhalten ist, Versuche machen liess, Gefässe in Porzellan herzustellen. Es würden die ersten Experimente dieser Art in Europa gewesen sein, während man bisher die Versuche, welche ein halbes Jahrh. später Alfonso II. zu Ferrara und Francesco di Medici zu Florenz anstellten, für die frühesten gehalten hat. Aus dem Briefe erhellt noch, dass der Herzog sich bemühte, jenen Arbeiter zur Uebersiedelung nach Ferrara zu bewegen; doch wurde aus der Sache nichts, da dieser sich für zu alt erklärte und Venedig nicht mehr verlassen wollte. Seine Versuche waren in Folge zu starker Feuerung, wie er selber angab, nur halb geglückt. Dem Herzog aber scheinen die Mittel gefehlt zu haben, den Mann weitere Experimente in Venedig anstellen zu lassen, u. so blieb es bei den paar vorläufigen Versuchen. Erst sein Nachfolger Alfonso II. sollte die Sache mit besserem Erfolg wieder aufnehmen.

s. Paolo Giovio, La vita di Alfonso da Este, Duca di Ferrara (in's Ital. übersetzt von Gio. Batt. Gelli). Venetia. 1550. p. 16. — Cittadella, Catalogo Istoricho etc. Ferrara 1782. II. 46—50. — Frizzi, Memorie per servire alla storia di Ferrara. Ed. sec. IV. 222. — Barotti, Memorie istoriche di Letterati Ferraresi. Ed. sec. Ferrara 1792. II. 67. — Gius. Campori in: Gazette des Beaux-Arts. Paris 1864. XVII. 154 —159. 212—214.

J. Meyer.

Alfonso. Alfonso da Ferrara (eigentlich Cittadella), s. Alf. Lombardi.

Alfonso. Alfonso di Mantova, Bildhauer, † nach dem Nekrolog von Mantua den 17. April 1599, 80 Jahre alt. Von ihm ist nur bekannt, dass er zu Mantua den Ruf eines guten Bildhauers hatte und die Statue des Mantuaner Philosophen Pietro Pomponazzo fertigte, welche in S. Francesco de' Minori Osservanti aufgestellt wurde, sich daselbst 1760 noch befand, dann aber in den folgenden Kriegszeiten zu Grunde ging. Von früheren Schriftstellern wird des Künstlers mit vielem Lobe gedacht. Keine weiteren Nachrichten über ihn erhalten.

s. Coddé, Memorie Biografiche. Mantova 1837. — Carlo d'Arco, Artefici Mantovani. Mantova 1857. I. 85. 86.

*

Alfridus. Alfridus, Priester in Salzburg, unter Erzbischof Liuprammus († 859), der ihn zu den neu errichteten Kirchen in Ungarn und Kärnthen schickte. Erzbischof Aelwin oder Adalbin (859—873) ernannte ihn zum Erzpriester und zu seinem Vicarius. Was jedoch Heider (Jahrbb. der Centr. Comm. II. 6) nach Becziczka über seine Thätigkeit in jenen Gegenden erzählt, scheint nicht auf quellenmässigen Nachrichten zu beruhen. Diesen Alfrid nennt der gleichzeitige Chronist bei Kleinmayern (Nachrichten von Juvavia, Diplomat. Anhang, p. 17) einen Magister cujusque artis, was sich aber wol mehr auf die schulmässigen Kenntnisse, als auf die eigentlichen Künste bezieht. Doch führte ihn aus diesem Grunde Fiorillo als alten bairischen Künstler neben Ariram auf; wozu Nagler den Irrthum fügte, dass jener Mönch in Tegernsee gewesen sei, weil Fiorillo daneben auch die kunstübenden Mönche dieses Klosters erwähnt.

Fr. W. Unger.

Algardi. Alessandro Algardi, einer der berühmtesten Bildhauer des 17. Jahrh., der nächst Bernini die Plastik dieser Epoche am bestimmtesten ausgeprägt hat.

I. Seine Jugend und ersten Arbeiten.

Er war der Sohn des Giuseppe Algardi, eines angesehenen Seidenhändlers zu Bologna, geb. daselbst 1602, wie aus seiner Grabschrift (bei Bellori p. 160) hervorgeht, nach der er 1654 im Alter von 52 Jahren gest. ist. Darnach ist Passeri, der als sein Geburtsjahr 1598 angibt und dem die meisten Neuern gefolgt sind, zu berichtigen. Anfangs zu einer gelehrten Laufbahn erzogen, wurde er früh durch Neigung der Maler-Akademie des Lod. Caracci zugeführt. Die Bekanntschaft mit dem nichts weniger als bedeudenden Bildhauer Cesare Conventi gab ihm jedoch eine andere Richtung, und bald machte sich sein plastisches Talent so entschieden geltend, dass Lod. Caracci selbst dadurch angeregt wurde, sich im Modelliren zu versuchen. Algardi bewahrte später ein von demselben verfertigtes Modell als Andenken an seinen Lehrer.

Zwanzig Jahr alt, wurde er an den Herzog Ferdinand von Mantua durch dessen Baumeister Gabriello Bertazzuoli empfohlen. Hier war er mit kleinen Elfenbeinschnitzereien und Modellen für Silber- und Bronzearbeiter beschäftigt, studirte aber daneben die Werke des Giulio Romano, sowie die antiken Münzen, Gemmen, Bronzen

und Marmorwerke in der Sammlung des Herzogs. Da er einst ein antikes Onyx-Gefäss fallen liess und noch glücklich genug auffing, liess der Herzog dasselbe durch ihn mit goldenen Henkeln versehen, um es vor einem ähnlichen Unfalle zu schützen. Gerade hierdurch reizte es bei der Erstürmung von Mantua im J. 1630 die Habsucht der feindlichen Soldaten. Bei dieser Plünderung wurden auch die zahlreichen kleinen Arbeiten Algardi's zerstreut; manche derselben sind in verschiedenen Sammlungen mit ähnlichen Erzeugnissen niederländischer Meister vermischt, so dass es jetzt meist unmöglich ist zu unterscheiden, was ihm davon mit Recht oder mit Unrecht zugeschrieben wird. So gilt ein elfenbeinernes Kruzifix in der reichen Kapelle zu München für seine Arbeit, das übrigens ächt sein kann, da die bayrischen Fürsten die schönsten Arbeiten dieser Art in Italien selber kauften. Graf Coloni in Mailand gab ein Klavier von vergoldetem Holz mit einem 25 Fuss langen Triumphzug der Amphitrite ebenfalls für ein Werk Algardi's aus (Aus'm Weerth, Kunstbl. 1855. p. 95).

Zu seiner weitern Ausbildung sandte der Herzog den jungen Meister nach Venedig, wo er einige Monate blieb, und dann nach Rom. Hier 1625 angekommen, erhielt er vom Kardinal Ludovisi, an den er empfohlen war, den Auftrag, eine Anzahl antiker Statuen aus den Gärten des Sallust auf dem Monte Pincio, worunter namentlich ein Merkur hervorgehoben wird, zu restauriren. Dabei verfiel übrigens A. in denselben Fehler, wie die meisten Restauratoren jener Zeit: diesen war es meist mehr um eine gefällige Wirkung, als um die wahre Bedeutung des Torso zu thun, und so überarbeiteten sie schonungslos oft auch die wolerhaltenen Theile desselben. Dies bezeugt namentlich der Herkules mit der Hydra aus Palast Verospi im kapitolinischen Museum (S. J. M. Wagner im Kunstbl. 1830. p. 227). Doch gab der Kardinal dem Künstler auch Gelegenheit zu einer ersten selbständigen Marmorarbeit: in einem Gegenstück zu einem Knaben, der von einer Schlange gebissen wird. Algardi stellte diesem Bilde der Ueberlistung eine Allegorie der unbefangenen Sicherheit gegenüber, die indessen keinen besonderen Beifall fand.

Durch den Tod des Herzogs von Mantua verlor Algardi dessen Unterstützung und sah sich gezwungen, selbständig seinen Unterhalt zu suchen. Er schloss sich nun an Dominichino an, der bei Lud. Caracci sein Mitschüler gewesen war, und suchte sich dessen Kompositionsweise für das Relief anzueignen. Als dieser in der Kapelle der Bandini in S. Silvestro auf dem Quirinal malte, empfahl er Algardi zur Ausführung eines Evangelisten Johannes und einer büssenden Magdalena in Stuck für zwei Nischen der Kapelle. Mit diesen Werken errang sich A. den ersten Erfolg. Doch ging es ihm vorerst noch schlecht. Da sich Dominichino nach Neapel begeben, sah er sich noch mehrere Jahre hauptsächlich darauf angewiesen, mit Restaurationen, deren er namentlich mehrere an Antiken ausführte, welche Mario Frangipani nach Frankreich schickte, so wie mit kleinen Kruzifixen, Elfenbeinschnitzereien, Modellen für Goldschmiede und Zeichnungen für Kupferstecher seinen Lebensunterhalt zu erwerben. Man kennt vier Blätter, die nach seinen Zeichnungen gestochen und mit seinem Monogramm versehen sind (s. Stiche a No. 5, b No. 22—24).

Erst mit seinem 38. Jahre fand Algardi Gelegenheit, in Marmor zu arbeiten; nur deckten die ersten Aufträge, die ihm zu Theil wurden, kaum die Kosten. Die erste Bestellung machte Pietro Buoncompagni. Es war die 1640 vollendete Kolossalstatue des hl. Filippo Neri mit dem knieenden Engel über dem Altar der Chiesa nuova (Sta. Maria in Vallicella) zu Rom. Diese trug insbesondere dazu bei, seinen Ruf zu begründen. In Folge dessen hatte er für den Hauptaltar der Barnabitenkirche S. Paolo zu Bologna eine ähnliche Gruppe, die Enthauptung des Paulus, auszuführen. Die Vorderseite des Altars schmückte er mit einem Bronze-Medaillon mit dem Wunder der drei Brunnen, die aus dem Blute des enthaupteten Apostels entspringen. Auch sollte er das Grabmal Leo's XI. mit der Abschwörung Heinrich's IV. von Frankreich in Relief liefern; allein er konnte aus Mangel an Mitteln die Arbeit nicht vorwärts bringen.

Um nun dem Rufe zu begegnen, als ob er der Ausführung in Marmor nicht gewachsen sei, fertigte Algardi einen Genius des Schlafs aus schwarzem Marmor, der allgemeine Bewunderung erregte, sogar von Manchen für antik gehalten und in der Villa Borghese aufgestellt wurde. Auch seine poetische Verherrlichung fand das Werk in einer Sammlung von Gedichten, welche damals Scipione della Staffa veröffentlichte.

II. Algardi's beste Zeit.

Aber Algardi's Glückstern ging erst auf, als Innocenz X. aus dem Hause Panfili 1644 den päpstlichen Stuhl einnahm und dadurch Fürst Ludovisi, der in der letzten Zeit den Kirchenstaat hatte meiden müssen, nebst mehreren Bolognesern Ansehen und Einfluss gewannen. Diese empfahlen ihren Landsmann dem Papste und veranlassten ihn, in den Dienst des Nepoten Camillo Panfili zu treten. Camillo übertrug dem Algardi den Bau und die Einrichtung der Villa di Belrespiro vor Porta S. Pancrazio (Villa Doria Panfili). A. jedoch, der damals noch wenige architektonische Studien gemacht hatte, legte der Anlage einen von Palladio's Plänen zum Grunde und überliess den eigentlichen Bau dem Antenori. Er seinerseits sorgte für die Anschaffung und Restauration der zahlreichen Antiken, mit denen diese Villa besonders an der Aussenseite des Kasino geschmückt ist, und

begnügte sich im Uebrigen mit der Oberaufsicht und der Ausführung der Stuckverzierungen an den vier Fassaden und im Inneren, namentlich an den Decken von zwei Zimmern. Zu den letzteren bereitete er sich durch Studien in der Villa Hadrian's bei Tivoli vor. Ausserdem entwarf er die Springbrunnen hinter dem Kasino, deren Stuckfiguren er von Schülern nach seinen Zeichnungen ausführen liess. Der vielfach getadelte Bau der Fassade und des Innern fällt ihm demnach nicht eigentlich zur Last. Wahrscheinlich aber rührt von ihm die ganze Gartenanlage her, die in ihrer architektonischen Anordnung zu den grossartigsten jener Zeit gehört.

Um diese Zeit beschloss der römische Senat, dem Papste zum Dank für den Ausbau des noch fehlenden Flügels am Kapitol eine kolossale Bronzestatue zu setzen. Franc. Mocchi war damit beauftragt gewesen, aber da er sich trotz erhaltener Vorschüsse lässig bezeigte, so wusste Algardi durch seine neuen Gönner zu erreichen, dass jenem die Bestellung entzogen und ihm überwiesen wurde. Dem Papste hatte er sich besonders durch eine Gruppe von zwei silbernen Statuetten, die Taufe Christi vorstellend, und ein silbernes Kreuz — wol das von Jakob Frey 1742 gestochene — empfohlen, erstere ein Geschenk für Innocenz X., letzteres eine Bestellung desselben. Der erste Guss der Bronzestatue misslang, und die Gegner verfehlten nicht, dies als eine Strafe des Himmels zu deuten. Algardi selbst wurde kleinmüthig; doch der Papst ermunterte ihn mit persönlichem Zureden und Vorschüssen, und das zweite Mal gedieh das Werk so glücklich, dass der Papst eigenhändig den Christusorden dem Meister umhing. Als dieser aber denselben in der eitelsten Weise zur Schau trug, rächte sich Mocchi durch das Witzwort: er habe wol gehört, dass man Räuber an's Kreuz hefte; nun sehe er, dass man das Kreuz an den Räuber hefte. Die Statue ist jetzt im Konservatoren-Palaste aufgestellt.

Das neue Werk trug wesentlich dazu bei, den Ruhm Algardi's zu verbreiten. Vom Kardinal Mazarin erhielt er 1648 den lockenden Antrag, nach Paris zu kommen, und nur mit Mühe gelang es ihn in Rom zu fesseln. Auch seine Vermögensverhältnisse besserten sich. Und da ihm jetzt die päpstliche Giesserei zu Gebote stand, so konnte er endlich auch das Grabmal Leo's XI., das er hatte müssen liegen lassen, in St. Peter vollenden. Doch überliess er die Ausführung der Nebenfiguren an demselben seinen Schülern: Die Grossmuth dem Giuseppe Peroni, Die Majestät dem Ercole Ferrata. Da gab ihm das bevorstehende Jubiläum die Gelegenheit, sein grösstes und berühmtestes Werk zu fertigen, mit dem er erfolgreich gegen Bernini in die Schranken trat und den ersten Bildhauern seiner Zeit sich zur Seite stellte. Es ist dies das 32 Palmen hohe und 18 Palmen breite, aus fünf Marmorblöcken zusammengesetzte Relief der Vertreibung des Attila durch den Papst Leo, das 1650 in der Kapelle der Madonna della Colonna über dem Altar Leo's I. in St. Peter aufgestellt und vom Papste mit 10,000 Thlr. bezahlt wurde. Die rasche Vollendung dieses grossartigen Werkes, das an Umfang in der modernen Kunst nicht seines Gleichen hat, wurde wesentlich gefördert durch Domenico Guidi, der in Folge des Mas-Aniello'schen Aufstandes (1647) flüchtig von Neapel nach Rom kam, und Algardi's bedeutendster Schüler und Gehülfe wurde. Das Modell wurde über der Treppe im Hause der Kongregation des Oratoriums aufgestellt; eine Nachbildung in Holz, mit vergoldeter Wachsmasse überzogen, befindet sich in der kgl. Antikensammlung zu Dresden (No. 42; 3′ 6″ h. 2′ br.).

III. Seine Kunstweise. Hauptwerke.

Dieses Werk zeigt im Wesentlichen dieselbe Anschauung und Behandlungsweise, welche von Bernini ausgehend und beherrscht, die Plastik des 17. Jahrh. kennzeichnet. Von dieser Richtung wird bei Bernini näher die Rede sein. Das eigentliche Merkmal derselben, das Ueberwiegen des Malerischen im engeren Sinne, d. h. einer gesteigerten Bewegung in Folge leidenschaftlicher Erregtheit sowie einer einseitig naturalistischen Darstellung, über die ideale Ruhe und Schönheit der plastischen Form und Anordnung, tritt auch bei Algardi hervor. Schon seine erste Ausbildung, die er in der Schule der Caracci empfangen, mag ihn darauf geleitet haben, in plastischen Werken malerische Wirkungen anzustreben; dazu kam dann der Alles überwältigende Einfluss des Bernini, welcher der Richtung des ganzen Zeitalters ihren überzeugenden Ausdruck zu geben wusste. An Virtuosität der Behandlung wie an Kühnheit der Erfindung war dieser unserem Meister überlegen; auch kam A., indem er Bernini zu überbieten trachtete, zu sinnlosen Uebertreibungen des Affektes, wie sie sich jener kaum zu Schulden kommen liess. So ist z. B. in der Statue Innocenz X. die einfache Handlung des Segnens zu einer leidenschaftlichen Geberde ohne alle Würde verzerrt. Dagegen bewahrte sich A. eine gewisse Gründlichkeit in der Formbehandlung des menschlichen Körpers und in der Durchbildung des Details; das geringere Talent war zugleich gewissenhafter. Auch zeigt sich bei ihm bisweilen — neben jenen Ausschweifungen — noch eine gewisse Idealität der Anschauung, ein Sinn für die reine Schönheit der plastischen Erscheinung.

Das Relief des Attila freilich, das Burckhardt mit Recht eher eine Wandgruppe heissen möchte, verläugnet alle Bedingungen der plastischen Kunst. Die Bewegtheit geht in's Gewaltsame, die Gruppirung in's Massenhafte, der Ausdruck bis zu unedler Heftigkeit, und hier ist nichts mehr von einem ruhigen, rythmischen Zusammenwirken der Linien. Wie zu voller Rundung

scheinen die Figuren aus der Wand zu springen. Es war für diese Kunst ganz bezeichnend, dass A. auf dem Altar von S. Paolo in Bologna eine freie Gruppe aufstellte. Vor allen Dingen musste der Beschauer eine schlagende Wirkung empfangen; darum der Körper sich herauswinden, die Gewänder flattern und die Glieder nach verschiedenen Richtungen sich bewegen.

Für diese Ausschweifungen bot sich weniger Spielraum, wo der Künstler sich näher an die Natur halten musste. Daher gelangen ihm, wie manchen seiner Zeitgenossen, die Bildnisse, zu denen insbesondere die Grabmäler häufig Gelegenheit boten, besser als die heiligen Darstellungen. In der feinen Ausführung des Kostüms freilich mit seinen Stickereien und Spitzen war ihm Bernini überlegen. Solche Porträts, bald Büsten, bald ganze Figuren, namentlich von Päpsten und Kirchenfürsten, für Kirchen und Paläste hat A. eine grosse Anzahl geliefert; manche davon sind wol nur nach seiner Zeichnung von seinen Schülern ausgeführt. Wir nennen in Rom: Gregor XV. in halber Fig. (in Bronze) in der Sakristei der Chiesa nuova; Innocenz X. (Bronze) im Speisesaal des Hospitals della Trinità de' Peregrini; mehrere Bildnisse dieses Papstes und seiner Verwandten (in Marmor und Bronze) in der Casa Panfili; ferner drei Bildnisse von Mitgliedern der Familie Frangipani in deren Kapelle in Sta. Marcella, Via lata del Corso; die Patrizier Odoardo Santarelli und Costanza in Sta. Maria Maggiore; das Grabmal des Kardinals Giov. Grazia aus dem Hause Mellini in Sta. Maria del Popolo; das Brustbild des Urbano Mellini daselbst; das Grabmal des Marchese Muzio Santa Croce in Sta. Maria della Scala; Erzbischof Corsini in S. Giovanni de' Fiorentini; die Kardinäle Zaccaria Randinino und Antonio Santa Croce. Dann zu Bologna: eine Statue Innocenz' X. im Palast des Gonfaloniere; zu Parma: ein Bildniss der Herzogin von Poli; zu Piacenza: ein Denkmal des Orazio Scotti, Grafen von Montalto im Kloster S. Giovanni di Canale, Kapelle Sta. Caterina; zu Perugia: ein Grabmal der Elisabetta Cantucci in San Domenico. Auch gehören hierher, wenngleich Idealköpfe, die Marmormedaillons mit den Profilen des Homer und Virgil zu Sanssouci bei Berlin.

Besonderen Beifall fand ausserdem A. mit seinen Kinderfiguren und Kindergruppen. Auch hier konnte der Meister, ohne nach abenteuerlichen Wirkungen zu suchen, sich enger an die Natur anschliessen, wenn er auch, in der Weise seiner Zeit, durch üppigere Formen ihren Reiz zu steigern suchte.

Die schönen Kinder des ihm befreundeten Franc. Albani (s. diesen) sollen ihm namentlich als Modelle gedient haben. Algardi folgte darin dem Vorgange des Fiammingo (Fr. du Quesnoy aus Brüssel), der, wenig älter als er, schon starb, als Algardi zu Ausführung grösserer Arbeiten kam. Jener hatte zuerst gewagt, in diesen schwellenden Putti den Ausdruck überfluthender Lebensfülle, der den Rubens'schen Gemälden einen ungewohnten Reiz verlieh, auch dem Marmor anzueignen. Hübsche Kinderfiguren Algardi's sind: ein Herkules als Kind zu Charlottenburg, ein kniendes Christuskind in der Glyptothek zu München, und eine Gruppe von zwei kämpfenden Amoren, welche den Sieg der himmlischen Liebe über die irdische bedeutet, in der Leuchtenberg'schen Galerie zu Petersburg (s. auch b. No. 12 u. 13).

Solche Putti kamen ihm auch trefflich bei seinen dekorativen Arbeiten zu Statten. Bekanntlich hat sich die Plastik des 17. u. 18. Jahrh. in der Ornamentation von Kirchen- und Palasträumen am meisten hervorgethan, und was man auch von ihrer Entartung sagen mag, hierin hat sie ein grosses und eigenthümliches Geschick bewiesen, dem sich sogar eine selbständige Stilberechtigung nicht absprechen lässt. Auch Algardi hat in dieser dekorativen Gattung ein besonderes Talent bewährt. So bei seinen Grabdenkmälern; dann bei den Brunnen, welche er in der Villa Panfili, im Hofe des Palazzo Panfili (Via lata al Corso) und im Cortile di S. Damaso im Vatikan entwarf und mit Skulpturen zierte. Durch seine Zimmerverzierung zeichnete sich namentlich das Kasino der Villa Panfili aus (mit mythologischen und allegorischen Darstellungen), wo auch das Schwülstige, das den Geschmack der Periode kennzeichnet, bis zu einem gewissen Grade gemäßigt ist.

Dieses Geschick der Dekoration bewies A. auch architektonisch an der Fassade der Kirche S. Ignazio in Rom. Er war, wie wir gesehen, nicht eigentlich Baumeister; allein eine gewisse Kenntniss der Baukunst hatten damals noch alle Bildhauer, und auch er sich allmälig erworben. Nicht bloss der plastische Schmuck jener Fassade (insbesondere die allegorische Verzierung des Portals), sehr wahrscheinlich rührt auch der architektonische Entwurf derselben von ihm her. Sie zeigt alle Eigenschaften der Barock-Architektur: die starke Profilirung, die vorspringenden, zur blossen Zierde benutzten Bauglieder, die Verkröpfungen der Gesimse, die Brechung der Giebel; doch wird sie, noch ernst und mässig gehalten, auch von Burckhardt und Nohl (Tagebuch, p. 168) als eine der besten ihrer Gattung angesehen. — Auch die Kapelle der Signori Franzoni in S. Carlo zu Genua ist ein gutes architektonisches Prachtstück des Meisters, mit einem grossen Kruzifix, 12 Heiligenbüsten und den Grabmälern des Kardinals Giac. Franzoni und seines Bruders. Unter den Büsten sind einige noch besonders durch die ideale Schönheit der Köpfe bemerkenswerth, die A. doch bisweilen zu erreichen gewusst hat. — Als Zierarbeiten kleinerer Art mögen hier noch genannt werden zwei silberne Reliquienbehälter in Reggio, zu denen A. die Zeichnungen und

Modelle lieferte, den der hl. Lucia, der in Rom ausgeführt wurde, und den der hh. Crispin und Crispinian von 1650.

IV. Algardi's ausgebreitete Thätigkeit. Arbeiten für das Ausland. Sein Ende.

Algardi war von Rom aus, wie wir gesehen (grosse Reisen scheint er nicht gemacht zu haben), für die verschiedensten Städte Italiens thätig. Er nahm unter den Zeitgenossen um die Mitte des Jahrh. eine hervorragende Stelle ein und wurde in seiner Kunst ebenso hoch geachtet als Guido Reni in der Malerei. Seine Werke wurden nach allen Seiten verlangt; Manches davon, was unter seinem Namen ging, mochte von Schülerhand ausgeführt sein. Von seinen Werken in Italien sind vornehmlich noch zu nennen: Kruzifix über Lebensgrösse in S. Ignazio zu Rom (Bronze); Statuette des hl. Michael in der Sakristei von S. Michele in Bosco bei Bologna; Statuen der hh. Proculus und Antonius in S. Maria della Vita zu Bologna (Marmor); Kruzifix in der Sakristei von S. Pietro zu Perugia (Bronze; bezahlt mit 70 Scudi); halb erhabener Christus für den neuen Molo von Malta.

Aber auch für das Ausland fand A. vielfach Beschäftigung. Durch die Vermittelung des Malers Diego Velazquez, der 1650 nach Rom kam, erhielt er bedeutende Aufträge für den König Philipp IV. von Spanien. Darunter werden namentlich erwähnt vier Kaminverzierungen, welche die vier Elemente durch mythologische Darstellungen des Jupiter, der Juno mit den Winden, des Neptun und der Cybele schilderten. Ausserdem fertigte er für Philipp IV. die Modelle zu den vier Jahreszeiten; doch gingen die Bildwerke selber, erst nach seinem Tode von seinen Schülern Guidi und Ferrata ausgeführt, durch Schiffbruch zu Grunde. In Spanien schreibt man dem Meister noch die Figuren am Brunnen des Neptun in Aranjuez zu, sowie die Grabdenkmäler der Grafen von Monterey und seiner Gemalin in dem von ihnen gestifteten Kloster Las Agustinas recoletas zu Salamanca. — Nach Frankreich lieferte A. für die Magdalenenkirche zu St. Maximin in der Provence eine vergoldete Statue der Heiligen auf einem Porphyrsarkophage und ein Marmor-Relief der Himmelfahrt der Magdalena für die nahegelegene Höhle St. Baume.

Sein letztes Werk war die Ausschmückung der Kirche S. Nicolo di Tolentino in Rom, deren Ausführung er indess schon ganz seinen Schülern überlassen musste, da ihn Kränklichkeit und zunehmende Korpulenz an der Führung des Meissels hinderten. Er selbst hat nur die Zeichnungen und Modelle zu dem Hochaltare vollendet; die Fassade der Kirche ist erst nach seinem Tode von Gio. Maria Baratta erbaut. Ein Relief für S. Agnese an Piazza Navona (Darstellung des zum Schutze der Heiligen geschehenen Wunders) wurde nicht ausgeführt; das kleine Modell dazu aus gebranntem Thon ist über dem Altar der Unterkirche aufgestellt. Auch in SS. Luca e Martina befindet sich von einer Kreuzabnahme nur das Modell aus Terracotta.

Die wenigen Jahre, die Algardi nach der Vollendung des Attila noch lebte, waren durch seinen leidenden Zustand getrübt. Während seine äussere Lage durch einen gewonnenen Erbschaftsprozess erheblich verbessert war, verdüsterte sich seine Stimmung, u. sein Bruder, der ihm bei der Betreibung des Prozesses von grossem Nutzen gewesen, sowie seine Schwester, die ihm den Haushalt besorgte, hatten von seiner Launenhaftigkeit zu leiden. Ersterer starb, und letztere sah er sich genöthigt, auf wiederholtes Andringen der Freunde, zu verheiraten und angemessen auszusteuern. Algardi fühlte sich vereinsamt, da er ohne Familie war, u. starb, trotz alles Ruhmes nicht glücklich, am 10. Juni 1654. Er ist in S. Giovanni e Paolo zu Rom bestattet; sein Grabmal zierte Dom. Guidi mit seinem Marmorbilde. — Zu seinen besten Schülern zählen ausser diesem: Ercole Ferrata, Girol. Lucenti, Gius. Peroni, Franc. und Gio. Maria Baratta.

s. Bellori, Vite de' Pittori etc. Roma 1728. p. 148—161. — Passeri, Vite de' Pittori etc. Roma 1772. p. 196—216. — Baldinucci, Opere. Roma 1808—1812. XII. 447—453. — Roma Moderna. Roma 1689. pp. 301. 534. — Ratti, Pittura etc. in Genova. Sec. Ed. Genova 1780. p. 202. — Masini, Bologna perlustrata. Terza impr. I. 144. — Pitture etc. della Città di Bologna. Bologna 1792. pp. 19. 80. 202. 381. 427. — Milizia, Memorie degli Architetti. Bologna 1827. II. 229—232. — A. Conca, Descrizione odeporica della Spagna. Parma 1793 bis 1797. I. 320. II. 352. — Ford, Handbook for Trav. in Spain. p. 525. — Campori, Artisti etc. negli Stati Estensi. Modena 1855. — Labarte, Arts industriels. I. 256. — Burckhardt, Cicerone. 2. Aufl. pp. 370. 693. 711.

Fr. W. Unger und J. Meyer.

Sein Bildniss:

Brustbild in Medaillon, Profil. Gest. von Guil. Vallet. kl. 4. Dies Bl. liess später Odieuvre für seine »Europe illustre« retuschiren. Neue Aufl. Galerie des Artistes etc. Paris 1836. Fol. No. 28.

—— Dass. Gest. von Filippo de Grado. In Bellori, Vite etc. No. 11.

—— Dass. C. Colombini sc. In Serie degli Uomini illustri in Pitt. No. 145.

Man hat Algardi auch zum Kupferstecher machen wollen und ihm nicht blos Werke der Aetznadel, sondern sogar auch des Grabstichels zugeschrieben. Diese Meinungen sind jedoch ganz willkürlich und werden durch keine sichere Angabe unterstützt.

a) Angeblich von ihm gestochen:

1) Christus am Kreuze. Alex. Algardus Inuent. Romae, ex officina Dom^{ci}. de Rubeis etc. gr. Fol.

Von diesem Grabstichelbl. sagt Heineken, dass es dem Algardi selbst beigelegt werde. Sicher unrichtig.

2) Die Befreiung der Seelen aus dem Fegfeuer. Kleines anonymes Bl. in Oval, nach Heineken von Algardi gest. Sicher unrichtig.

3) Der stehende Bettler mit dem Hund. Andei uò à lauorà etc. kl. Fol. In Folge eines Missverstandes von Malvasia's Worten durch Ottley dem A. zugeschrieben. s. P. Fr. Alberti.

4) Der todte Christus, am Eingange des Grabes liegend. In der linken Ecke das nicht recht deutliche Zeichen des Künstlers A von G durchschnitten. 4. Hinsichtlich dieser Radirung zweifelt Ottley, ob sie von A.'s Hand sei, sie habe etwas von der Art des Guido Reni. Auch hat der Künstler, so viel wir wissen, nicht so gezeichnet.

5) Kupido und Fortuna, einen jungen Krieger bekrönend. Il Medoro in corona etc. Alex. Al. 4. Wol von Simon Guillain nach A. und nicht von diesem selbst gest. Titelbl. zu einem Buche.

6) Die Ausrufer von Bologna unter dem Titel: DiverseFigure al numero di ottanta disegnate di penna nell' hore di ricreatione da Annibale Carracci intagliate in rame e cavate dagli Originali da Simone Guilino Parigino etc. In Roma, nella stamperia di Lodovico Grigniani. Ohne Jahrzahl. Folge von 80 Bll. nach Zeichnungen von Annibal Caracci; ausserdem ein verzierter Titel mit Annibal's Bildniss. Radirt von Simon Guillain. Fol. Auf dem Titel nennt sich bloss Guillain als Stecher: es findet sich darauf nebenstehendes Monogr. mit dem Zusatze Del, d. h. dass er es gezeichnet habe. In der Vorrede erklärt G. A. Mosini, dem das Originalzeichnungsbuch gehörte und der das Ganze hatte stechen lassen, dass Guillain sich bei der Anfertigung des Beistandes von Algardi zu erfreuen gehabt habe, »er habe mit Hülfe seines Rathes und in dieser fleissigen Manier jede Figur stufenweise vervollkommnet«. A. scheint ihn also zur Richtigkeit der Zeichnung angehalten zu haben. Möglich, dass A. theilweise vorradirte; wenn aber, wie Ottl. glaubt, einige Platten von ihm selbst ausgeführt wurden, so ist doch auffällig, dass sich sein Name auf keiner findet. Bloss auf dem Titelbl. mit Caracci's Porträt, wie erwähnt, thut sich Algardi, aber als Zeichner, kund: Al del. (in obigem Monogr.). Die Initialen S. G., die sich gleichfalls darauf finden, bedeuten Simon Guillain.

b) Nach ihm gestochen:

1) Hl. Familie. Basrelief in einem Achteck. Gest. von E. le Davis. Paris chez Chauveau.

2) Grosses silbernes Kruzifix. Gest. von Joh. Jak. Frey 1742 nach Agostino Masucci's Zeichnung. Mit Dedik. von Frey: »Emmo ac Renmo Pnspi Nicolao S. Mariae ad Martyres Diacono«. Imp. Fol.

3) Hinrichtung des Apostels Paulus. In der Paulskirche zu Bologna. Gest. von T. Viero. gr. Fol.

4) Der hl. Philipp von Neri. Neben ihm ein Engel, ein offenes Buch haltend. Marmorstatue in der Sakristei der Väter des Oratoriums zu Rom. Sancto. Philippo. Nerio. Petrvs. Boncompagnvs. Romanvs. perpetvae. devotionis. monvmentvm obtvlit. Alessandro Algardi Inu. Radirt von G. M. Mitelli. gr. Fol.

5) Attila vor Rom. Basrelief. Cau. Alessandro Algardi Inu. G. M. Mitelli D. I. gr. Fol.
Dieses Bl. wurde später von Westerhout retuschirt. Die obige Inschr. fehlt, dafür: Attila Rex Hunno —. Arnoldo Van Westerhout formis Romae.

6) —— Dass. Gio. Battista Bracelli fec. 1649. Fol.
Dass. gest. in: Cicognara, Storia della Scultura; Seroux d'Agincourt, Histoire de l'Art; in Guhl u. Kaspar, Denkmäler.

7) Die Bronzestatue Innozenz' X. im Kapitol. Gest. von N. Dorigny in: Dom. de Rossi, Raccolta di Statue Ant. e Mod., illustr. di P. M. Maffei. Roma 1704.

8) Grabmal Leo's XI. Deposito di Papa Leone XI. eretto nella Basilica Vaticana Archit. e scult. del Caval. Aless. Algardi. gr. Fol. In: Studio d'Architettura civile etc. Rom. 1702. II. Tav. 30.

9) —— Dass. Gest. von G. G. Frezza.

10—11) 2 Bll. Der Hochaltar in der Kirche S. Nicola da Tolentino. Gest. von einem Unbekannten. Fol. In den Disegni di varie Altari e Capelle nelle Chiese di Roma — date in luce da Gio. Giacomo de Rossi.
10) Altare maggiore nella chiesa di San Nicola da Tolentino magnificamente con marmi, e con scolture edificato dall' eccmo. signor Principe Pamphilo. Architª. del Cav. Alessandro Algardi. gr. Fol. Tav. 25.
11) Fiancº. dell' Altar maggiore nella chiesa di san Nicola da Tolentino etc. Tav. 26.

12—13) 2 Bll. mit vier Kindergruppen in: Marbres de Dresde 1715. Gest. von Lindemann. 1735. Fol.

14) Genius des Schlafs in: Dom. de Rossi, Raccolta di Statue etc. Roma 1704.

15—17) 3 Bll. mit Wappen in Raccolta di Targhe fatte dai Professori Primarj in Roma, dis. et intagliate dal Fil. Juvarra Architetto. Roma 1722. 4.

18—20) 3 Bll. Plan und Profil des Gartens und Palastes Bel Respiro (Doria Panfili). Nach dem Bau Algardi's gez. u. gest. von Simon Felice.

21) Zeichnungen zu Ansichten von Kirchen. Gest. von Franceschini. Fol.

c) Nach seiner für den Stich gefertigten Zeichnung:

22) Das Austreten des Nils. These. Mit dem Monogr. und In(venit) bezeichnet. Unten: Die .... Mens ... 1635. grösstes Fol. Gest. von Fr. de Poilly. Wahrscheinlich dasselbe Bl., das Orlandi (Abecedario. Firenze 1788. p. 1460) erwähnt, als mit dem nebenstehenden Monogramm versehen.

23) Aehnliche Darstellung, darin vorn der Nilfluss u. der Triumph eines Kaisers. Auf dem Triumphbogen das Wappen Innozenz' X. aus dem Hofe der Loggien des Vatikan's. Anonym. 4.

24) Titelbl. mit den allegorischen Figuren der Stärke und der Religion, dem Wappen von Frankreich und Dedikation an den Dauphin. Delphino Ludovici XIII. Galliarum Regis christianissimi filio etc. Mit dem nebenstehenden Monogramm und C. C., dem Zeichen des Stechers Cam. Congius. Fol.

Diese Bll. gehören ohne Zweifel zu den von A. für Kupferstecher gelieferten Zeichnungen.

s. Heineken, Dict. — Bartsch. XIX. 74. — Ottley, Not. — Nagler, Monogrammisten. I. No. 805.
Notizen von Fr. W. Unger.
W. Schmidt u. W. Engelmann.

Algarotti. Francesco Algarotti, Sohn des Rocco A. eines reichen Kaufmanns, und der Maria Murati, geb. zu Venedig den 11. Dez. 1712. Von allgemeiner, insbesondere literarischer Bildung und von jener etwas spielenden Universalität, welche zu den Kennzeichen des 18. Jahrh. gehört, zählte er doch auch, da er nach eigenen Zeichnungen radirt hat, zu den Künstlern. Ausser den humanistischen Studien betrieb er in seiner Jugend namentlich Physik und Anatomie, letztere besonders zum tieferen Verständniss der Malerei, für welche er Zeit seines Lebens, wie für die bildende Kunst überhaupt, grosses Interesse hatte. Nach diesen Studien, welche er vornehmlich zu Bologna und Florenz betrieb, begab er sich 1733 nach Paris, wo er mit den namhaftesten Gelehrten verkehrte und dann für längere Zeit nach London, von wo er auch nach St. Petersburg mit Lord Baltimore eine Reise unternahm.

Die ausgebreitete Bildung, welche er sich erworben, sowie die Liebenswürdigkeit seines Charakters und seine Gewandtheit im Verkehr brachten ihn zu verschiedenen Fürsten in nähere Beziehung. Wie viel man dabei auf seine Kennerschaft in Kunstdingen vertraute, zeigte namentlich August III. von Sachsen, der ihm den Auftrag gab, zu Ankäufen für die Dresdner Galerie Italien zu bereisen. Bekannt ist das nahe Verhältniss, darin A. zu Friedrich II. stand; er hatte den jungen Fürsten schon zu Rheinsberg gekannt und war dann von ihm nach seiner Thronbesteigung nach Berlin berufen worden, wo er mehrere Jahre verweilte. Von Friedrich II. wurde er auch in den Grafenstand erhoben, wie er überhaupt mancherlei Auszeichnungen erfuhr. Seiner Gesundheit halber nach Italien zurückgekehrt, st. er zu Pisa den 3. März 1764. Sein Grabdenkmal in dem Campo Santo zu Pisa, das ihm Friedrich der Grosse errichten liess (gest. von Gio. Volpato) trägt die Inschrift: Algarotti Ovidii aemulo, Newtonii discipulo Fredericus rex.

Seine Schriften erstrecken sich über die verschiedensten Gebiete des menschlichen Wissens. Ohne dass sie ihre Gegenstände tiefer erfassten oder von Seiten des Studiums irgend erschöpften, fanden sie doch durch die gefällige Leichtigkeit der Darstellung den Beifall ihrer vielen Leser. So verhielt es sich auch mit den die bildende Kunst betreffenden Werken. Der Saggio sulla Pittura, welchen der Verfasser selber für sein bestes Werk hielt, versucht in die Kenntniss der Malerei einzuführen; doch kann A., so viel er sich auch mit Kunst beschäftigt hat, nicht im tieferen Sinne des Wortes für einen Kenner und Forscher gelten. Seine eigenen Radirungen bekunden einen geschickten Zeichner in der Weise jener Zeit.

Sein Bildniss:

1) Gemalt v. Liotard, gest. v. Raff. Morghen. 8. In der venetianischen Ausgabe seiner Schriften.
2) Büste in Medaillon mit Basrelief. J. W. Meil inv. et sc. 8.
3) —— Radirt von G. F. Schmidt. Fol.
4) Im Profil. Ohne Namen. Rad. von M. Tesi.
5) Büste. A. Karcher sc. 1796. 8.
6) Brustbild. Rosmaessler sen sc. 4.

Seine Werke

sind zuerst herausgegeben in Livorno 1764, 65. 8. 8 Bände; dann Cremona 1778—84. 10 Bde. 8. — Ed. novissima, von Franc. Aglietti zu Venedig 1791—1794. 17 Bände. Mit Vignetten von Raff. Morghen u. Francesco Novelli. 8. — Eine Auswahl derselben, Milano 1823. 3 Bde. 8. Der 3. Bd. der Ausgabe von Aglietti enthält die Schriften über die Malerei und Architektur; der 8. die Briefe über diese Künste.

Oeuvres, avec les mémoires concernant sa vie trad. de l'ital. (par Belletiere et rev. par Merian). Berlin 1772. 8 Vols. 8.

Saggio sopra le belle arti. Pisa 1753. 12.

Saggio sopra la Pittura. Livorno 1763. 16.

Englische Uebersetzung: An Essay on Painting. London 1764. 16.

Französ. Uebersetzung: Essai sur la Peinture, trad. par Pingeron. Paris 1769. 12.

Saggi sull' Architettura e sulla Pittura. (Biblioteca encyclop. ital.) Milano 1831. 8.

Deutsche Uebersetzung: Versuche über die Architektur, Mahlerey und musikalische Opern. Aus dem Ital. übersetzt v. A. E. Raspe. Cassel 1769. 8.

In dem Verzeichniss der von seinem Bruder 1776 hinterlassenen, aber eigentlich von Francesco A. stammenden Kunstsammlung: Catalogue des Tableaux, des Dessins et des Livres de l'Art du Dessin, de la Gallerie du feu Comte Algarotti à Venise. gr. 8. werden auch 120 Handzeichnungen von Franc. Algarotti selber angeführt.

s. Dom. Michelessi, Memorie intorno alla vita d'Algarotti. Venezia 1770. 4. (trad. par Castilon in Vol. 8. der Oeuvres Berlin 1772.) — Tipaldo, Biografia degli Italiani illustri. VI. 170 ff.

a) Von ihm radirt.

1) Kopf eines Rabbiners, 3/4 nach links, schwarzer Grund. 32.
2) Männlicher unbedeckter Kopf (mit starkem Bart u. Haar), nach rechts gewendet. Unten, kaum zu erkennen, FA. Eine d. besten Radirungen d. Alg. 32.
3) Dreizehn Köpfe, rechts oben zwischen zwei Profilen eine weibliche Maske — in der Mitte drei grössere Köpfe im Profil. Links unten: FA Inv et Inc. quer kl. 4.
4) Gruppe von sieben Halbfiguren, alle nach rechts gewendet, die erste (weibliche) Figur stützt den rechten Arm auf einen Knabenkopf, hinter welchem ein anderer Knabe. Unten, ganz zur Rechten, Kopf und Hand eines geschmückten, starkbärtigen Rabbiners. Ohne Zeichen. Geistreich u. schön gezeichnet. kl. 4.
5) Graffinage. Drei Köpfe und ein Auge; oben ein Krieger mit Helm bedeckt. Das Auge ist unten in der Mitte. Ohne Zeichen. kl. 4.
6) Graffinage. Sechs Köpfe, dabei drei Masken von vorn, ein siebenter weiblicher Kopf, Maske im Profil, ist kaum angedeutet. Ohne Zeichen. kl. 4.
7) Vier männliche u. (zum Anfang) ein weiblicher Kopf, alle nach rechts gewendet. Bez. Algarotti.

8) Vierzehn Köpfe, dabei vier Masken (Kanephoren), drei Satyr und ein Pandalon. Fast in der Mitte eine bärtige Herme mit Fussgestelle, links Alg., rechts unter einer Maske mit Weinlaub OTO. Ganz zur Rechten, unten in der Ecke, ein sehr undeutliches Unthier mit Fledermaus-Flügeln. kl. 4.

9) Zehn Köpfe, davon rechts oben eine Kanephore, darunter ein Satyrkopf. Bezeichnet FC Algarotti Inv e Inc. a Paciucciú. kl. 4.

10) Vierzehn Köpfe, rechts oben die ganze Figur eines egyptischen Priesters von vorn gesehen. Co^e. Francesco Algarotti inv. et inc. il di 10. Feb^o. 1744. qu. 4.

11) Vierzehn Köpfe, zwei Pferdeköpfe u. ein Helm. Ganz links unten das Bildniss eines jungen Mannes im Profil, nach rechts daneben steht »Tiepolo Inu« (auch wieder das Inu ganz undeutlich, so dass man es für eine Abkürzung des junior nehmen könnte). Ganz zur Rechten, unten, ein Helm mit seltsamer Agraffe, darunter ». . .« Tiepolo. Zwischen diesem Porträt und Helm eine Gruppe von drei Köpfen, dabei Satyre und zwei Pferdeköpfe. Rechts, in halber Höhe, liest man »Algarotti«. Oben sind dann noch Gruppen von Köpfen, zusammen zehn.

12) Elf Köpfe, von denen einer als Bruchstück einer Malerei mit Hintergrund in einem Viereck vorgestellt ist; links daneben die stehende Figur eines Centurionen, ganz rechts noch ein anderer römischer Krieger mit Schild und Lanze. Links oben C^e. Algarotti in Dresda.

13) Dreizehn Köpfe, unter denen eine bärtige Maske. Bez. Co^e. Francesco Algarotti inv. et inc. il di 29 Feb^o. 1744.

14) Medaillon mit jugendlichem männlichem Profil nach rechts; darüber ein Genius, Fruchtranken haltend, rechts u. links vom Medaillon geflügelte Nymphen oder Syrenen. Ohne Zeichen. 32.

15) Medaillon mit sitzender nach links gewendeter männlicher Figur; darüber ein Adler auf Fruchtranken, rechts und links vom Medaillon Sphynxe. Ohne Zeichen. 32.

16) Drei Vasen, rechts unten JT.
Erste Vase zwei Syrenen an der Stelle der Henkel-Blumen. Zweite Vase, im Körper der Vase eine Beerdigungs-Prozession, auf dem Deckel drei kleine Figuren, sitzend. Dritte Vase mit Blumen, Schwäne und weibliche Figuren als Henkel. kl. 4.

17) Drei Vasen mit Blumen, 1) Oben Widderköpfe, unten Chimären, 2) Schwäne, darunter drei Masken. 3) Delphine als Henkel. Gleiches Monogramm wie No. 16. kl. 4.

18) Zwei Reihen Gefässe, zusammen zwölf Stück. Obere Reihe zwischen vier grossen drei kleinere Vasen, die zwei ersten (obern) grossen Gefässe, sowie das dritte kleine, haben Blumen. In der untern Reihe zuerst ein terrinenartiges Gefäss auf Sphinxen ruhend. Das kleine Gefäss in der Mitte und das letzte grössere sind mit Blumen geschmückt. Ohne Zeichen. kl. 4.

19) Sieben Gefässe. Zuerst eine kl. Anfora. Die darauf folgende grosse Vase hat im Körper weibliche Figuren, Früchte tragend. Die dritte Vase, kleiner, ist ganz einfach. Das zweite grosse Gefäss hat zwei Satyre als Henkel. Die dritte grosse Vase hat Widderköpfe mit langen verschlungenen Hörnern als Henkel (dies ist in der Folge die fünfte). Die sechste ist ein kleines ganz einfaches Gefäss mit vier Henkeln. Die siebente und letzte Vase ist ein hohes barockes Gefäss mit Schlangen für Henkel. Darunter links ΑΛΓΑΡΟΤΤΟΥ ΕΥΡΗΜΑ ΜΑΥΡΙΝΟΞ ΑΝΕΓΛΥΦΕ. 1762.

20) Sieben Gefässe, davon drei klein. Das erste grosse hat zum Deckel Löwenköpfe; die Schweife der Löwenfelle bilden die Henkel. Das zweite klassisches Gefäss, einfach, mit Henkeln. Die dritte Vase ist barock, mit einer Maske und Arabesken geziert. Die vierte, gross, hat Widderschädel mit Hörnern als Henkel und Weinlaubranke. Die fünfte, kleiner, hat Syrenen als Henkel. Das sechste grosse Gefäss hat im Hauptkörper zwei Störche, welche nach Schlangen etc. etc. fischen, und Widderköpfe aber keine Henkel. Das siebente Gefäss ist klein, mit Satyr und weiblicher Maske. Mit gleicher griechischer Inschrift wie No. 19 und 1762. kl. 4.

22) Sieben Gefässe, drei Vasen vorn, drei Vasen hinten, alle mit Blumen. Das grosse Gefäss in der Mitte hat Schlangen als Henkel und das Haupt der Medusa in der Mitte des Oberrandes. Bez. JT links unten. Die erste Vase mit Adlern, die zweite mit Doppelhenkeln, die dritte mit Schlangen zu Henkeln, die fünfte eine Anfora, von Satyrkindern gestützt, sechste barock, siebente gross, barock, mit Chimären. 8.

23) Fünf Gefässe. Drei grosse und zwei kleine, alle haben Blumen. JT bez. Die erste Vase: oben tragen Seepferde eine Muschel, aus welcher Blumen hervorragen. Die zweite kleine, mit engem Hals, hat Chimären; die dritte grosse: Füllhörner winden sich um weibliche Masken; die vierte, kleiner und barock, hat Medaillons mit Opferszenen; die fünfte grosse hat zwei Satyrkinder als Henkel, sie binden Blumenranken fest, welche von einem Widderkopf ausgehen. 8.

L. Gruner.

b) Nach ihm gestochen:

Vignetten, Vasen, Köpfe, Amoretten u. s. w. darstellend. Gest. von R. Morghen und F. Novelli in: Fr. Zanotto, Pinacoteca Veneta etc. delle Chiese. 1858. 4.

s. Heineken, Dict. — Ottley, Notices.

Algarra. Cosme Algarra y Hurtado, spanischer Historien- und Landschaftsmaler der Gegenwart, Schüler des José Aparicio zu Madrid. Seine weitere Ausbildung erhielt er in Paris und London. Nach Spanien zurückgekehrt, trat er eine Professur an der Zeichenschule zu Minas an. Er ist besonders durch seine Aquarelle — eine Folge seiner englischen Studien — angesehen.

s. Osorio y Bernard, Gal. biogr.

Fr. W. Unger.

Alghisi. Galasso Galassi Alghisi, so nennt Cesare Cittadella (Catalogo Istoricho etc. I. 18—25) einen hervorragenden Maler von Ferrara, der gegen Schluss des 14. Jahrh. den Umschwung der Malerei in Oberitalien mitbewirkt habe. Was Cittadella von diesem Meister aus der Familie der Alghisi erzählt, passt aber fast durchgängig auf den Maler, welcher sonst kurz-

weg Galasso Galassi heisst, in Urkunden als Galasso di Matheo Calegaro vorkommt und dessen Lebenszeit Vasari (s. ed. Le Monnier IV. 213) um die Mitte des 15. Jahrh. setzt. Ueber das Verhältniss dieser verschiedenen Nachrichten und Näheres über den Meister s. den Art. Galasso.

*

Alghisi. Galasso Alghisi, von Ces. Cittadella der Jüngere genannt (im Unterschiede von dem vorhergehenden Meister: Galasso Galassi?), Baumeister und Bildhauer von Ferrara, der um 1400 arbeitete. Er soll sich zu den Zeiten des Leonello von Este und des Borso, ersten Herzogs von Ferrara, als Künstler hervorgethan haben und mit Piero della Francesco von Borgo San Sepolcro nahe befreundet gewesen sein. Als Baumeister war er besonders thätig in Ferrara, Bologna, Verona, Rom, wurde übrigens als solcher mehr gerühmt, denn als Bildhauer. Einzelne Werke von ihm werden nicht nachgewiesen.

s. Ag. Superbi, Apparato degli Uomini Illustri della Città di Ferrara. Ferrara 1620. — C. Cittadella, Catalogo Istoricho etc. I. 26.

*

Galasso Alghisi, geb. zu Carpi, Architekt und Festungsbaumeister von Ferrara, † 1573. Sein Geburtsjahr ist unbekannt; seine frühesten Werke, von denen wir Nachricht haben, sind aus den sechziger Jahren, und darnach wäre er in nicht hohem Alter gest. Dies bezeugt auch die Mittheilung seiner Grabschrift in einer alten Chronik von Ferrara; nach derselben wäre er, als er 1573 st., etwa 50 Jahre alt gewesen. Der Meister, von dem jetzt nur wenig bekannt ist, stand damals, wie aus dieser Gedenktafel hervorgeht, in grossem Ansehen:

Galassus hoc Algisius in Tumulo jacet
Carpensis a fabricis Ducis Ferrariae
Summus ita Architectus, ut nomen sibi
Fabricaverit perenne mortales apud.
Obiit annos quinquies denos prope
Natus, sub annos mille quingentos simul
Cum septuaginta tribus ab ortu Dei.

In den Archiven zu Ferrara hat Cittadella nur Eine den Meister betreffende Urkunde vom 1. Mai 1566 gefunden, welche ergibt, dass unter seiner Leitung der Glockenthurm der Certosa von Ferrara in jenem Jahre vollendet wurde. Es ist ein Vertrag mit dem Maurermeister Gio. Andrea da Novara zur Vollendung des Baus nach der Zeichnung des Galasso. Es findet sich dann noch die Notiz, dass die Arbeit den 22. Dez. 1566 zu Ende kam.

Von weit grösserer Bedeutung wäre der Palastbau geworden, welchen A. im Auftrage des Herzogs Alfonso II. von Este, der ihn zu seinem Baumeister ernannt hatte, um dieselbe Zeit auf dem kleinen Platze della Beccaria errichten sollte. Weshalb die Ausführung unterblieb oder doch über den Anfang nicht hinauskam, ob durch den früh eintretenden Tod des Architekten oder durch die zu grosse Kostspieligkeit des Baus, ist unbekannt. Denn ein Prachtbau sollte es werden. Ob der unten erwähnte Stich des Tibaldi nach einem Werke des Alghisi, wie sich manchmal angegeben findet, eine Darstellung jenes Palastes gibt, ist nicht ganz ausgemacht. Uebrigens bekundet dieser Fassaden-Entwurf, von einer reichen korinthischen Säulen-Architektur und einer grossartigen Raumanlage, einen tüchtigen Meister der Spätrenaissance von noch reinem Geschmack.

Nur wenig ist sonst noch von der Wirksamkeit des Baumeisters überliefert. Auch als Theoretiker thätig, hat er ein grosses Werk über den Festungsbau 1570 herausgegeben, das in prächtiger Ausstattung zu Venedig erschien und seiner Zeit sehr geschätzt wurde (s. unten). Ein Exemplar desselben kaufte von dem Verfasser selber 1572 der bekannte Architekt Aleotti (s. diesen), sein Nachfolger im Dienste des Herzogs von Ferrara, um $3^1/_4$ scudi d'oro, und hielt es sehr in Ehren. Das Buch war zum Theil gegen die Kriegsingenieure Girolamo Maggi und Jacopo Castriotto gerichtet, deren Schrift über das Festungswesen (zum Schutze gegen die Waffen der Artillerie) 1564 erschienen war. Hier erzählt auch Alghisi, dass er im »Palast zu Rom« (d. h. nach Tiraboschi im Palazzo Farnese) und in S. Maria di Loreto beschäftigt gewesen. Es scheint, dass er die Ausführung dieses mit grosser Pracht entworfenen Baues eine Zeit lang zu leiten hatte und dass er von hier aus nach Macerata gerufen wurde, um den Plan für die Kirche S. Maria delle Vergini zu liefern (s. unten die Monographie). Nach Ricci das schönste Gebäude der Stadt, das 1573 — im Todesjahr des Meisters — vollendet wurde.

Von ihm die Schrift:

Delle Fortificationi di M. Galasso Alghisi da Carpi, Architetto dell' ecc. Signor Duca di Ferrara Libri tre, all' invittissimo Imperatore Massimiliano Secondo, Cesare Augusto. M.D.LXX. (Gedruckt zu Venedig). Fol. Mit in den Text eingedruckten Kupfertafeln.

Soll in Venedig 1575 wieder abgedruckt sein, doch hat Cittadella kein Exemplar dieser Ausgabe auffinden können.

Nach ihm gestochen:

Korinthische Palastfassade. Oben in einer Kartusche: Galassi Alghisii Carpens. apud Alphonsum II. Ferrariae ducem architecti opus Dominicus Thebaldius Bononicus Graphice in Aere elaboravit. Anno MDLXVI. In 2 Platten. Gest. von Domenico Pellegrini gen. Tibaldi. gr. qu. Imp. Fol. Wahrscheinlich der für den Herzog bestimmte Palastentwurf.

s. P. Girolamo Vigo, Descrizione del Tempio di S. Maria delle Vergini. Macerata 1790.

s. Guarini, Chiese di Ferrara. Ferrara 1621. — Tiraboschi, Storia della Lett. Ital. Roma 1785. VII. I. 492. — Cittadella, Catalogo ist. de' Pittori etc. I. 27. — Nap. Cittadella, Notizie relative a Ferrara etc. Ferrara 1868. II. 96. — Derselbe, in der Monogra-

phie über Aleotti (s. diesen). p. 12. — Ricci, Storia dell' Archit. in Italia. III. 139. 176.

J. Meyer.

Algöwer. Algöwer (gesprochen Algäuer, zuweilen auch geschrieben Algaier und Algeier), eine seit dem 16. Jahrh. in Ulm nachweisbare, noch existirende Familie, von welcher mehrere Mitglieder sich im Stadt- und Kirchendienst bekannt machten, zählt darunter auch mehrere Kunst- und Glockengiesser. So am Ende des 16. Jahrh. Valentin Algöwer, Büchsengiesser in Diensten des Markgrafen Georg von Brandenburg; ferner Hans Diepold A., von welchem die Frühglocke im Ulmer Münster 1644 gegossen ist. Der bedeutendste scheint aber gewesen zu sein:

Hans Algöwer, wahrscheinlich ein Bruder des erstgenannten, von welchem ausser Glocken zu Geisslingen und dem benachbarten Söflingen ein ausgezeichnetes, noch erhaltenes Gusswerk im Renaissancestil, das Grabmonument des Wolf von Honburg in der Kirche zu Radolfzell vom Jahr 1567 stammt. Es ist $4^1/_2'$ hoch, 3' breit und zeigt an der untern Platte des Mittelfeldes eingeritzt die Worte: aus dem Feir flos ich, hans algeir gos mich zu vlm, got sei mit uns alenn amen 1567 jar.

C. D. Hassler.

Valentin Algöwer oder Allgäuer, auch Algeyer, wahrscheinlich ein Nachkomme des vorigen, Rothgiesser in Konstanz, geb. zu Ulm, fertigte im J. 1682 die Statue der Himmelskönigin mit dem Kinde, welche auf einer hohen Granitsäule stehend die Südseite des dortigen Münsterplatzes ziert. Sein Name soll auf ihrem Rocksaum stehen. Zehn Fuss hoch und von vorzüglichem Bronzeguss ist dieselbe durch die Anmuth ihrer Komposition, die den Arbeiten des Peter Candid ziemlich nahe steht, ein in jedem Sinn tüchtiges Werk, bei dem es freilich ungewiss bleibt, ob A. das Modell dazu gemacht. Indess ist dies keineswegs unwahrscheinlich, da in jener Zeit kein so bedeutender Bildhauer in Konstanz oder der Umgegend vorkommt, als ihn dies schöne Monument verlangt hätte, das neben einem reinen Ausdruck mehr von der Grazie der Renaissance, als von dem Uebermuth des Barockstils zeigt, wenn es auch nicht unberührt davon geblieben. Sonstige Arbeiten oder Lebensumstände sind nicht bekannt von diesem Meister. Er bekundet neben dem des Ueberlinger Hochaltars eine ebenso treffliche als ausgedehnte Kunstübung in einer Zeit, der man beides gewöhnlich nicht zutraut, und ist ein weiterer Beleg, dass der dreissigjährige Krieg solche nicht in so ausgedehntem Maße vertilgt habe, als man gemeinhin annimmt.

J. Marmor u. F. Pecht.

Alhagh. Alhagh Ali und Alhagh Mohammed Alhafed aus Schiras in Persien, waren ausgezeichnete Goldschmiede am Hofe des Tamerlan um 1400.

s. Ahmed Arabsiades, Timuri hist. ed. Manger. II. 873.

Fr. W. Unger.

Alhart, s. Eberhard.

Aliamet. Jean Jacques Aliamet, Kupferstecher mit der Nadel und dem Stichel, geb. zu Abbeville im März 1728, † zu Paris 1788, Schüler von Le Bas. 1760 wurde er zum Mitglied der franz. Akademie ernannt; auch war er »Graveur du Roi« und hatte einen Verlag. Nach Watelet gründete er seinen Ruf durch Stiche von Vignetten und vermehrte ihn durch seine Arbeiten nach Joseph Vernet. »Er vervollkommnete,« sagt Watelet, »den Gebrauch der kalten Nadel, den er bei Le Bas gelernt hatte, und war ein Feind der schwarzen Stiche, deren Wirkung er mit dem Spiele der Schauspieler verglich, welche sich von der Natur entfernen und für den Beifall der Menge schreien und grimmassiren.« Seine Arbeiten im historischen Fach treten an Zahl und Güte zurück; im landschaftlichen aber verdient er den Beifall, den er zu seinen Lebzeiten gefunden. Sein Lehrer Le Bas übertrifft ihn an lebendigem Vortrag und an Wirkung durch die Gegensätze von Licht und Schatten; doch ist in seinen Arbeiten die feine Perspektive, die sichere gewandte Zeichnung, sowie die Sauberkeit der Ausführung anzuerkennen. Ein feineres Naturgefühl im Sinne der Niederländer im landschaftlichen Stiche zum Ausdruck zu bringen vermochte er nicht; um so besser aber die abgeglätteten, mit konventionellem Geschick ausgeführten Bilder eines Joseph Vernet wiederzugeben. Sonst gelang ihm am besten noch N. Berchem, nach dem er neben Vernet am meisten gestochen hat. Seine Bll. nach Wouwermans, Teniers, A. van der Velde und A. van der Neer bringen dagegen den Charakter der Originale nicht genügend zur Geltung.

Von allen seinen Stichen gibt es Abdr. vor der Schrift.

a) Landschaften.

Nach N. Berchem. No. 1—10.

1) Ancien Port de Gênes. roy. qu. Fol.
 I. Aetzdruck.
 II. Vor aller Schrift und dem Wappen.
 III. Vor der Dedikation.
 IV. Mit Demarteau's Adr.
 Die Platte ist noch vorhanden.
2) Vue pris du golfe de Tarente. kl. qu. Fol.
3) L'Abreuvoir champêtre. qu. Fol.
4) L'Espoir du gain inspire la gayté et dissipe l'ennuy d'un voyage. Durchs Wasser ziehende Heerde mit Weibern. Von C. W. Weisbrod geätzt, von A. beendigt. qu. Fol.
5) L'Entretien de voyage. Landleute mit Thieren in einer Gebirgslandschaft. kl. qu. Fol.
6) Le Four à briques. Schlittschuhläufer bei einem Kalkofen. Ehemals in Villeneuve's Kabinet. qu. Fol.
 I. Aetzdruck.
 II. Vor aller Schr.

7) Païsage de Nicolas Berghem. Grosse Felsenlandschaft mit einem Fluss, rechts Figuren und Thiergruppen. gr. Fol. Galerie de Dresde 1757. II. 50.
I. Aetzdruck.
II. Vor aller Schr. u. dem Wappen.

8) Grande chasse aux cerfs. Von C. W. Weisbrod geätzt, von A. beendigt. 1781. roy. qu. Fol.
I. Aetzdruck.
II. Vor aller Schr.
III. Vor der Dedikation.
Die Platte ist noch vorhanden.

9) Le Rachat de l'Esclave. 1777. roy. qu. Fol.
I. Aetzdruck.
II. Vor aller Schr.
III. Vor der Dedikation.
IV. Mit derselben.
V. Mit Demarteau's Adr., mit veränderter Unterschr. u. ohne Wappen.
Die Platte ist noch vorhanden.

10) Rencontre des deux Villageoises. Landsch. mit Heerden. qu. Fol.
Die Platte ist noch vorhanden.

11—13) Heineken nennt noch nach Berchem: Le Maréchal de Campagne, Le Retour du Village, Les Plaisirs du Village.

14) La Bergère prévoyante. Eine Schäferin bekränzt einen schlafenden Schäfer. Nach Fr. Boucher. 1773. Fol.
I. Aetzdruck.
II. Vor der Schr. u. Dedikation.

15—18) Vues des environs de Saverne. 4 Bll. Nach J. Chr. Brandt u. J. Ph. Hackert. qu. Fol.
Die Platten sind noch vorhanden (wenigstens die nach Hackert).

19) Vue de Saint Valery sur Somme. Nach J. Ph. Hackert. qu. Fol.

20—30) Heineken nennt noch nach Hackert: I. u. II. Vue du Pont de l'Arche, I. u. II. Vue du Tréport, Vue de Dieppe, Vues de Suède in 6 Bll.

Nach E. Jeaurat No. 31—45.

31) La Place des Halles (Paris). Die Obstverkäuferinnen. gr. qu. Fol.

32) La Place Maubert (Paris). Die Fischweiber. gr. qu. Fol.

33) Le Remède. Mädchen, das ein Klistier erhält. Fol.

34—45) Heineken führt nach E. Jeaurat noch auf: La Naissance de Venus, L'Eplucheuse de Salade, L'Amour petit Maître, L'Amour coquette, Les quatre Caractères des Femmes, Les quatre Elémens.

Nach La Croix No. 46—47.

46) Le Tibre. gr. qu. Fol.

47) Orientaux aux bords du Tybre. gr. qu. Fol.

Nach A. van der Neer. No. 48—49.

48) Le Lever de la lune. kl. qu. Fol. Das Gegenstück dazu »La Lune cachée« ist von A. Zingg gestochen.

49) Vue de Boom sur le Rupel. (Mondscheinlandschaft.) gr. qu. Fol.
Die Platten von No. 47—49 noch vorhanden.

50) La bonne femme. Nach A. van Ostade. kl. qu. Fol.

51) Fin d'orage. Nach Bon. Peeters. (Heineken.)

52) Le Naufrage. Nach Paul Potter. (Heineken.)

53) Vue du temple Exastile Periptère de Pestum. Nach Hubert Robert. qu. Fol.

Nach D. Teniers. No. 54—55.

54) Départ pour le Sabat. Eine Hexe braut den Trank; rechts die Ausfahrt der Hexen. (Das Bild sonst im Kabinet Vence). Fol.

55) Arrivée au Sabat. Hexentanz. Fol. Gegenstück.

56) Les Amusements de l'hiver. Nach A. van der Velde. qu. Fol.

Nach Joseph Vernet. No. 57—80.

57—60) Les quatres heures du jour. 4 Bll. 1771. gr. qu. Fol.
I. Aetzdruck.
II. Vor der Schr.
III. Vor der Dedikation an den Grafen von Vilette u. der Adr. des Stechers.
Die Platten sind noch vorhanden.
57) Le Matin. Fischer bei einer Mühle.
58) Le Midi. Landschaft mit Sturm.
59) Le Soir. Frauen, welche sich baden.
60) La Nuit. Mondschein am Meere.

61) Incendie nocturne. Brennende Stadt an einem Flusse. roy. qu. Fol.
I. Vor aller Schr. u. dem Wappen.
II. Vor der Dedik. u. Adr. des Stechers.
Die Pl. ist noch vorhanden.

62) Les Italiennes labourieuses. gr. qu. Fol.
I. Aetzdruck.
II. Vor der Schr.
Die späteren Abdr. haben Demarteau's Adr.

63—64) Vues de Marseille. 2 Bll. unter der Leitung A.'s gest. gr. qu. Fol.
I. Aetzdruck.
II. Vor der Schr.

65) La Pêche. qu. Fol.
Die Platten von No. 63—65 sind noch vorhanden.

66—68) Tems serein, Tems de brouillard und Tems orageux. 3 Bll., die zwei erstern (nach Heineken) unter der Leitung A.'s gestochen. gr. qu. Fol.
I. Aetzdruck.
II. Vor der Schr.

69) Rivage près de Tivoli. 1779. roy. qu. Fol.
I. Vor aller Schr.
II. Vor der Dedikation an den Herzog von La Rochefoucault u. vor der Adr. d. Stechers.

70—71) Vues du Levant. 2 Bll. gr. qu. Fol.
I. Aetzdruck.
II. Vor der Dedikation.
Die Platten von No. 43—45 sind noch vorhanden.

72—73) Vues de Versailles. 2 Bll. gr. qu. Fol.
I. Aetzdruck.
II. Vor der Dedik. an Grimaldi.

74—80) Heineken nennt noch: L'heureux Passage, Port de Mer, Le jeune Napolitain à la pêche, Les débris du Naufrage, Les Pêcheurs à la ligne, Le Retour de la Pêche, Le Phanal exhaussé, sämmtlich nach J. Vernet.

81—83) Malerische Ansichten bei Dresden. 3 Bll. Nach Joh. G. Wagner. Geätzt von C. W. Weisbrod, beendigt von Aliamet. qu. Fol.
81) Village.
82) Hameau près de Dresde.
83) Vue près de Dresde.

Nach Ph. Wouvermans. No. 84—85.

84) Halte espagnole. Spanische Truppen bei einem Zelte. gr. qu. Fol.

85) Garde avancée de Hulans. Der Ulanenvorposten auf einer Anhöhe. qu. Fol. Beide Bilder ehemals in der Galerie des Grafen von Brühl.

b) Andere Darstellungen.

86) Die Königin von Saba. Nach De Troy.

87) Susanna u. die Alten. Nach J. M. Pierre. Fol.

88) Die Verkündigung. Nach Nic. Poussin.

89) Le Massacre des Innocents. Nach Le Brun.

Radirt von Duplessis-Bertaux, beendigt von A. 1787. qu. Fol. Galerie Orléans.

90) Die Taufe Christi. Nach Nic. Poussin. Geätzt von Duplessis-Bertaux, gest. von A. qu. Fol. Galerie Orléans. Gehört zur Folge der sieben Sakramente.

91) Diana entdeckt die Schwangerschaft der Kallisto. Nach Tizian. Gez. von Borel. Geätzt von A. J. Duclos, beendigt von Aliamet. qu. Fol. Galerie Orléans.

92) Masaniello haranguant le peuple. Nach Duplessis-Bertaux. qu. Fol.

93) La Philosophie endormie (die Frau des Malers Greuze auf einem Stuhle schlafend). Nach J. B. Greuze. gr. Fol.
   I. Vor aller Schr.
   II. Vor der Dedikation an Frau Greuze.
   III. Mit derselben und des Künstlers Adr.

94) Bildniss von N. Hallé. Nach Denon. Oval. 8.

95) L'Education d'un jeune Savoyard. Nach Greuze. Fol.

96—97) Vorfälle aus der chinesischen Geschichte. 2 Bll. Nach Attiret u. dem Pater J. Damascenus. Unter Leitung von Ch. N. Cochin gest. Gehören zur Folge der 16 grossen chinesischen Schlachten.
   I. Aetzdruck.

98—101) Sinnbildliche Figuren. 4 Bll., nach Ch. N. Cochin. Gehören zu einer zahlreichen Folge von Stichen, die zu Paris von 1773—1782, 12., erschienen.
   66) La Discrétion, zwei weibl. Fig.
   67) La Fidélité, drei Fig.
   68) La Magnificence, zwei Fig.
   69) L'Espèrance, zwei Fig.

102) Mars und Venus, Titelbl. für den 1. Bd. einer italien. Ausgabe der Lukrez. Nach Cochin. 8. No. 212.

103) 3 Bll. Vignetten für die »Fables de La Fontaine«. Paris 1755. 4 Voll. kl. Fol. Drei Bll. nach J. B. Oudry.

104) Vignette No. 267 für die »Contes de Marmontel«. Paris 1761. Nach Cochin.

105) Vignet en für die »Contes de La Fontaine«. Amsterdam (Paris) 1762. 2 Voll. 8.

106) Vignetten für den »Décaméron de Boccace«. London (Paris) 1757. 5 Voll. 8.

107) Almanac de bestes pour l'instruction de la jeunesse. 1757. Nach Charles Eisen gest. von Aliamet und Le Bas. 16. Frenzel-Sternberg (IV. 1480) gibt 13 Bll. an, es müssen aber mehr sein.

s. Heineken, Dict. — Watelet, Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure. Paris 1792. Un er »Gravure«. — Le Blanc, Manuel.

W. Engelmann u. W. Schmidt.

François (Germain) Aliamet, Kupferstecher, jüngerer Bruder von Jacques, wurde 1734 zu Abbeville geb. und starb gegen 1787, indem ihm, wie man Ottley berichtete, an einem windigen Tage ein Ziegel auf den Kopf fiel. Nachdem er die Anfangsgründe seiner Kunst bei Garet in Lille gelernt hatte, hielt er sich einige Zeit in Paris auf, ging aber dann nach London, wo er sich unter R. Strange, dessen Gehülfe er wurde, ausbildete. Es wird wol von allen seinen Bll. Abdrücke vor der Schrift geben; von denen aus der Collection Boydell gibt es auch noch Abdrücke mit der Schr. vor der Nummer und kolorirte Exemplare. Wir führen dieselben nicht jedesmal eigens auf.

1) Verkündigung Mariä. Nach Franç. Le Moine. gr. qu. Fol. Auf diesem Bl. nennt er sich François-Germain Aliamet, sonst (mit Ausnahme von No. 7, wo ebenfalls F. G. Aliamet) blos François.

2) The Adoration of the Shepherds (Anbetung der Hirten). Annibale Caracci pinx^t. Rich^d. Earlom delin^t. F. Aliamet Sculpsit. 1764. gr. Fol. Coll. Boydell I. No. 16.

3) The Circumcision (Beschneidung). Nach Guido Reni. 1765. gr. Fol. Coll. Boydell I. No. 19.

4) St. Stephen stoned (Steinigung des hl. Stephanus). Nach Eust. Le Sueur's Bilde der Galerie Houghton, jetzt in St. Petersburg. 1773. roy. qu. Fol. Coll. Boydell II. No. 20.

5—6) 2 Bll., den hl. Franziskus vorstellend. Nach Poilly.

7) Hl. Carolus Borromaeus. Nach Ch. Le Brun. Fol.

8) Hl. Ignaz. Nach Le Moine.

9) Venus endormie. Nach Le Moine. 1761. T. Major exc. gr. qu. Fol.

10) A Sacrifice to Pan (Pansopfer). Andrea Sacchi pinx^t. J. Boydell excud^t. 1769. roy. qu. Fol. Coll. Boydell I. No. 49.

11) Canute the Great reproving his Courtiers for their impious flattery (Kanut der Grosse, seine Höflinge wegen ihrer Schmeichelei tadelnd). 1772. Nach R. E. Pine. roy. qu. Fol. Coll. Boydell.

12) The Surrender of Calais to King Edward III. 1374 (Uebergabe von Calais an König Eduard III. Nach R. E. Pine. roy. qu. Fol. Erschien zuerst 1771 mit der Adr. des Künstlers, dann noch in demselben Jahr mit der Boydell's. Mit Erklärungsbl. Coll. Boydell. III. No. 29.

13—14) »Deux pièces de moyenne grandeur, chez Bazin, d'après Vouet«. So Heineken.

15—16) The Bathers und Bathing (Badende und Das Baden). 2 Bll. Nach Watteau. J. Boydell excud^t. 1775. kl. qu. Fol.

17) Landschaft mit einem Flusse. Nach Phil. Wouwermans. 1775. kl. qu. Fol. Coll. Boydell. IV. No. 56.

18) Landschaft mit einem Hafen. Nach Fr. Boucher. 1775. kl. qu. Fol. Coll. Boydell. IV. No. 57.

19) Mrs. Pritchard in the character of Hermione in the Winter's Tale of Shakespeare (Frau Pritchard als Hermione in Shakespeare's Wintermährchen). Nach R. E. Pine. S. F. Ravenet und F. Aliamet fec. 1765. gr. Fol.

20) Bildniss des James Hay, Earl of Carlisle. 4.

21) Bildniss der Catherine, Countess of Desmond. 4. Beide für Bücher.

22) Bildniss der Countess Ormond. (Heineken.)

23) Bildniss des Dr. Sharp u. A. für Smollet's History of England. London 1765.

24) Bll. in Cook's u. Forster's Reisen, nach Will. Hodges' Zeichnungen. Prachtausgabe. London 1776 u. 1777. Fol.

25) 4 Tafeln (15, 21, 22, 26) nach Zeichnungen von J. V. Rymsdyk in William Hunter's Anatomia Uteri humani. Lumey, Birmingham 1774. (2. Ausg. London 1815). gr. Fol.

s. Heineken, Dict. — Ottley, Notices. — Le Blanc, Manuel.

W. Engelmann u. W. Schmidt.

Aliani. Lorenzo Aliani, Vedutenmaler, von Florenz, † bei noch jungen Jahren 1862. Er war geschickt in kleinen Darstellungen von Veduten und galt in Toskana für einen der besten Maler dieser Gattung. Er malte in jener konventionellen Weise, deren Kolorit von geringer Wirkung war und welche in der ersten Hälfte dieses Jahrh. die italienische Kunst beherrschte.

Cavallucci.

Aliardi. Alessio Aliardi, Ingenieur (vielleicht auch Architekt?) in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh., von Bergamo. Derselbe scheint mit dem berühmten Condottiere Bartolommeo Colleoni (geb. von Bergamo), der ihm in seinem Testamente auf Lebenszeit die Besitzung Malpaga mit den zugehörigen Schlössern und Ländern vermachte, nahe befreundet gewesen zu sein. Spino, der Biograph Colleoni's, berichtet, A. sei damals, wol bei dem Tode des Condottiere, welcher den 4. Nov. 1475 erfolgte, 32 Jahre alt gewesen; demnach war A. etwa 1443 geb. Spino fügt hinzu, A. habe bei dem Herren von Bergamo in Gunst u. grossem Ansehen gestanden. Tassi meldet noch, dass A. 6 Jahre später — also 1481 — den Kanal (gen. la Seriola del Raso) erbaute, der an der Kirche S. Bartolommeo vorüberfliesst.

s. Pietro Spino, Istoria della Vita e Fatti dell' ecc. Capitano di Guerra Bart. Colleoni. Bergamo 1732. p. 214. — Tassi, Vite de' Pittori etc. Bergamaschi. II. 196.

*

Aliberti. Giancarlo Aliberti, Maler aus Asti (im Piemontesischen), nach Lanzi geb. 1680, † um 1740, einer der vielen geschickten Meister des 18. Jahrh. in der Ausführung umfangreicher, rasch hingemalter Fresken (macchinose nach dem italienischen Ausdruck). Lanzi lobt insbesondere seine Perspektive und seine Verkürzungen, die grossartige Anlage seiner architektonischen Umgebungen und die feierliche Haltung seiner Figuren. Sein Stil war, wie damals gewöhnlich, eine Mischung von römischer und bologneser Kunstweise; d. h. es mengten sich in ihm die Einflüsse des Maratta und der Schule der Caracci, mit jenem Anklang an Correggio, den das 18. Jahrh. zum grössten Theil hatte. Das Ergebniss war natürlich ohne alle Eigenthümlichkeit. A. hat viel in seiner Vaterstadt Asti gearbeitet. In S. Agostino ist von ihm in der Wölbung der von Engeln aufwärts getragene Heilige, sowie eine andere Darstellung aus dem Leben desselben im Chor; in der Kuppel von S. Martino eine Darstellung des Paradieses, in einer Kapelle daselbst das Altarbild, sowie die Figuren der Freskomalereien, deren Architektur von Laveglia ist. Doch hat er auch ausserhalb Asti gemalt; so in Pavia in S. Pietro in Vincoli (Petrus im Gefängnisse, Fresko über dem Hauptaltar) und in SS. Primo e Feliciano; in Alessandria im Dom (Scenen aus dem Leben Joseph's u. der Maria in einer Kapelle); in Cuneo in S. Chiara (die Figuren von ihm, die Architektur von P. Ant. Pozzi). — Von ihm ist auch nach Parthey (Deutscher Bildersaal) Eine Frau mit einem Knaben im Schloss zu Arolsen.

Abbate Aliberti, Sohn des Giancarlo A., malte in derselben Weise, aber mit geringerem Geschick. Er heisst bei Bartoli der Turiner; doch lässt sich daraus nicht schliessen, dass er in Turin geb. sei. Von ihm ist in der Karmeliterkirche daselbst eine hl. Familie (mit Joachim und Anna).

Es ist wol derselbe Künstler, der nach Heineken Giuseppe Aliberti heisst, auch radirt hat und nach Basan Hofmaler des Königs von Sardinien gewesen sein soll.

Von Gius. Aliberti gestochen:

4 Bll. Verzierungen, gez. und gest. für die Beschreibung der Hochzeit des Königs von Sardinien 1750.

s. für beide Aliberti: Fr. Bartoli, Notizia delle Pitture etc. Venezia 1776. I. 8. 58. 61. 68. II. 48. 81. — Lanzi, Storia pitt. della Italia. Ed. V. V. 327. — Basan, Dictionnaire. — Heineken, Dict.

Noch wird ein Aliberti von Turin als Architekt in Paroletti (Turin et ses curiosités. Turin 1817. p. 371), genannt, aber sonst unseres Wissens nirgends erwähnt.

Notizen von W. Schmidt.

*

Alibrando. Girolamo Alibrando, genannt der Raffael von Messina, Maler, geb. daselbst 1470. Er widmete sich, auf den Wunsch seiner angesehenen Familie, zuerst dem Studium der Rechte, gab aber bald dasselbe auf u. ging ganz zur Kunst über. Seine erste Ausbildung empfing er in der Schule der Antonj, die damals in Messina einen gewissen Namen hatte. Dann, nach dem Tode seines Vaters, hielt er sich an verschiedenen Orten Italiens auf, um unter den grossen Meistern der Zeit seine Kunst weiter zu treiben. Zunächst lockte ihn der Ruf seines Landsmannes, des Antonello da Messina, nach Venedig. Möglich, da letzterer daselbst gegen 1493 starb, dass Alibrando noch von ihm selber, wie der Verfasser der Pittori Messinesi berichtet, für kurze Zeit Unterweisung erhielt. Doch scheint er sich Jahre lang in Venedig aufgehalten und dann insbesondere mit Giorgione sich befreundet zu haben. Denn er schloss sich auch an andere Maler an, wie er an verschiedene Darstellungsweisen sich anlehnte. Es wird erzählt, dass den Giorgione und ihn gleiche Neigungen, namentlich die Liebe zur Musik, zusammenführten, und dass sie, wie die Tage bei der Arbeit, so die Nächte bei harmlosen Freuden gemeinsam zubrachten. Von Venedig begab sich A. nach Mailand, wo Leonardo da Vinci sein Vorbild, wahrscheinlich auch sein Lehrer wurde; weiterhin nach Rom, wo er sich an Raffael anschloss und zugleich nach der Antike studirte,

endlich nach Parma. Doch können ihn dorthin die Werke Correggio's nicht gerufen haben, falls er 1514, wie berichtet wird, nach Messina zurückkehrte. In der Lombardei scheint er namentlich mit Cesare da Sesto in Verbindung getreten zu sein, der ihn auch auf seiner Rückreise nach Messina begleitete. Uebrigens wird nicht ganz deutlich, wo der Maler die ganze Zwischenzeit seit 1500, falls er damals schon Mailand (wegen der Abreise Leonardo's) verlassen, bis zu seiner Rückkehr in die Heimat zugebracht habe, zudem ein längerer Aufenthalt in Rom den Künstler unter den Zeitgenossen doch bekannter gemacht hätte. Vasari spricht nicht von ihm.

Sein Hauptwerk, und wie der Biograph der Pittori Messinesi hinzufügt, das Meisterwerk der ganzen sicilianischen Kunst (wobei jedoch wol von Antonello da Messina abgesehen ist) war das grosse Altarbild der Darstellung im Tempel in der Kirche della Candelora zu Messina (1821 noch vorhanden? Jetzt nicht mehr aufzufinden). Es war bez. Hiesus Hyeronimus de Alibrando Messanus pingebat, und zeigte an einer Säule die Jahrzahl 1519. Der Vorgang, mit vielen Figuren, in deren Mitte die Jungfrau dem Zacharias das Kind darreicht, spielte unter einem Bogengange von korinthischer Architektur, der auf eine Stadt mit prächtigen Gebäuden und Landschaft im Hintergrunde die Aussicht frei liess. Ueberhaupt wird der Meister wegen seines Geschicks in architektonischer u. perspektivischer Scenerie gerühmt. Nach dem Stiche (s. unten) erweist sich die Darstellung der Figuren, von raffaeleskem Charakter, als tüchtig in der Zeichnung und in der Gruppirung. Das Bild wird namentlich gepriesen, weil es die Eigenschaften der drei Schulen (Raffael's, Leonardo's u. Venedig's) in sich vereinige, und Polidoro da Caravaggio soll es, als er nach Sicilien gekommen, so sehr bewundert haben, dass er demselben zum Schutze eine von ihm mit einer Kreuzabnahme bemalte Decke gab. Ausserdem befindet sich ein früheres Werk des Malers zu Messina: eine Darstellung desselben Gegenstandes in Halbfiguren, im Archivio del capitolo des Doms.

Uebrigens scheinen die meisten Werke seiner Hand unter verschiedenen Namen zerstreut zu sein, da A. in Folge seines Bildungsganges sich in Auffassungs- und Darstellungsweise bald diesem, bald jenem Meister näherte und ausserhalb seines Vaterlandes gar nicht gekannt ist. So scheint es ihm doch, trotz alles Geschickes, an Eigenthümlichkeit gefehlt zu haben. — Der Künstler erlag 1524 der Pest, welche damals, durch die vertriebenen Johanniter nach Messina gebracht, Tausende wegraffte.

Sein Bildniss, Brustb. in Oval, gez. von P. Beaumont, gest. von A. Minasi in: Pittori Messinesi etc. 8.

s. Hackert, Memorie dei Pittori Messinesi. Napoli 1792. — Memorie dei Pittori Messinesi etc. Messina 1821. p. 29—34.

Nach ihm gestochen:

Darstellung im Tempel. G. P. Lasinio inc. Fol. In: Rosini, Atlas zur Storia d. Pitt. Ital. Taf. CCXVI.

Notizen von O. Mündler.

*

Aliense. Antonio Aliense, s. Vassilacchi.

Alighieri. Giovanni Alighieri, s. Johannes de Aligherio.

Alignini. Antonio Alignini in Rom war einer der Bildhauer, von denen Papst Klemens XI. (1700—1721) die Travertin-Statuen auf den Kolonnaden des St. Peters-Platzes machen liess. Von ihm ist die 33. in der Reihe.

s. Titi, Nuovo Studio di Pittura ecc. nelle Chiese di Roma. Roma 1721. p. 27. Die Ausgabe von 1708 spricht davon in einem Anhange.

Fr. W. Unger.

Aligny. (Claude-François) Théodore Caruelle d'Aligny, französ. Landschaftsmaler und Radirer, Direktor der Kunstschule zu Lyon, geb. zu Chaumes (Dep. Nièvre) d. 6. Febr. 1798. Er war Schüler von Watelet u. Regnault und wendete sich gleich Anfangs der klassischen oder historischen Auffassung der Landschaft zu. Seit dem Salon von 1822, wo er zuerst mit einer südlichen Landschaft (Daphnis und Chloe) sich bekannt machte, war er bis 1867 fast ohne Ausnahme auf allen Ausstellungen vertreten. In seinem Fache gehörte er bald in Frankreich zu den hervorragenden Meistern der Neuzeit. Er stand Zeit seines Lebens, wie die französische klassische Schule überhaupt, unter dem Einflusse von Ingres und hat seine Studien vorzugsweise nach der italienischen Natur gemacht. An seiner strengen, vorab auf Grösse der Form und feste Zeichnung bedachten Anschauung hat er immer festgehalten, ohne sich durch andere Richtungen beirren zu lassen. Für ihn gibt es nur eine Landschaft: die südliche, mit klassischer Erdbildung, dem architektonischen Aufbau der Linien und mit jener mythischen Staffage, die bei ihm, wie bei den verwandten Meistern, einen wesentlichen Zusatz zur Natur bildet, um den Adel ihrer Erscheinung noch mehr zu betonen.

Verständniss der Form, sichere Zeichnung, bisweilen auch eine gewisse Grösse der Auffassung lassen sich dem Meister nicht absprechen. Allein indem er in seinen frei komponirten Landschaften zum hohen Stil sich erheben will, wird er anspruchsvoll und geht in's Gespreizte. Vor Allem aber fehlt es seiner Färbung an Wahrheit und Leben. Sie ist von trockener Buntheit, grell und steinern, meistens ziegelfarben, untermischt mit einem hellen und faden Grün, im Grunde nur ein Anstrich der Form. Die Behandlung ist fleissig, aber hart und von glatter Eleganz, das Laub meistens wie in Metall geschnitten. Und so erscheint in seinen Bildern die Natur eigentlich nur wie ein künstliches Modell.

Aus der grossen Anzahl von Bildern, welche A. fast ein halbes Jahrh. hindurch gemalt hat, können wir nur einige hervorheben. In der Galerie des Luxembourg der gefesselte Prometheus. Im Museum zu Rennes: Landschaft mit einem betenden Mönch (datirt 1839). Im Museum zu Nantes: Landschaft bei Neapel (daselbst noch zwei andere Landschaften). Im Museum zu Carcassone: Herkules im Kampf mit der Hydra (bez. Thre. Aligny 1842). Im Museum zu Bordeaux: Bacchus von den Nymphen erzogen auf der Insel Naxos (gez. Aligny. 1852). Im Museum zu Besançon: Christus zu Emmaus (Salon von 1837). Im Museum zu Amiens: Der gute Samariter (eine seiner besten Landschaften). Im Museum zu Caen: Tod des Duguesclin vor dem Schlosse Randon. In der Taufkapelle der Kirche Saint-Paul-Saint-Louis zu Paris: Landschaft mit der Taufe Christi. In der Kirche Saint-Etienne-du Mont daselbst zwei Landschaften mit heiliger Staffage. — Zu seinen wirksamsten Bildern gehören diejenigen aus der römischen Campagna, namentlich die Heuernte und Grabmal der Cäcilia Metella (bei der Baronin James de Rothschild in Paris).

Aligny ist auch in Griechenland gewesen und hat namentlich von der Akropolis und der Umgegend von Athen verschiedene Bilder gemalt. Manchmal, jedoch selten, hat er seine Motive der Schweiz und dem Walde von Fontainebleau entnommen. Aber auch diese Natur hat er in der klassischen Manier behandelt; denn für ihn gab es nur diese eine Weise, die Landschaft zu sehen.

s. Kunstblatt, Stuttgart. 1835. p. 172. 1837. p. 190. 1839. p. 218. — G. Planche, Etudes sur l'Ecole française (1831—1852); Paris 1855. I. u. II. passim. — Ch. Clement, Etudes sur les beaux-arts en France. Paris 1865. p. 383 f. — Meyer, Gesch. der franz. Malerei. p. 765. — Bellier de la Chavignerie, Dict.; daselbst das Verzeichniss seiner 1822—1867 ausgestellten Werke.

Notizen von A. Pinchart.

J. Meyer.

a) Von ihm radirt:

1—10) Vues des Sites les plus célèbres de la Grèce antique dessinées sur nature et gravées à l'eau forte, par Théodore Aligny. 5 Lief. zu 2 Bll. Paris 1845, 46. gr. qu. Fol.

11) Une partie du mont Pentélique. 4.

12) Campagne de Rome. Vue prise sur l'ancienne voie des tombaux. 1814. gr. qu. Fol.

13) Royaume de Naples. Vue prise dans l'isle de Capri. 1844. gr. qu. Fol.

b) Nach ihm gestochen:

Bll. in: Les Peintres vivants etc. Paris 1852. gr. Fol.

W. Engelmann.

Alimpi. Alimpi (auch Olimpi), nach dem Kijew'schen Höhlenkloster Alimpi Petscherski genannt, der älteste unter den russischen Heiligenbildmalern, deren Namen auf uns gekommen, lebte im 11. Jahrh. Wahrscheinlich ist er in Kijew geb., doch ist das Jahr seiner Geburt nicht bekannt; als Todesjahr wird von Einigen 1114 bezeichnet. Er lernte Malerei sowol als Mosaik von den byzantinischen Künstlern, die um das J. 1084 die grosse Kirche im Höhlenkloster zu Kijew mit Bildern schmückten, wobei er ihnen behülflich war. 1087 trat er als Mönch in das Kloster ein, wo er nach seinem Tode in einer der Höhlen beigesetzt wurde. Alimpi wird als Heiliger verehrt: seinen Todestag feiert das Kloster am 17. August. Den von ihm gemalten Bildern wird Wunderkraft zugeschrieben, u. es knüpft sich an ihr Entstehen manche fromme Legende. Ein Mönch, Namens Polikarp, hat seine Lebensgeschichte verzeichnet; aus derselben erfahren wir, dass Alimpi fromm gelebt und Tag u. Nacht seiner Kunst obgelegen habe. Für den Abt und das Kloster malte er unentgeltlich und verbesserte viele Bilder, welche durch die Zeit gelitten. In seinen Mussestunden malte er Heiligenbilder auf Bestellung und gab von dem Erlös einen Theil den Armen, einen anderen dem Kloster, u. mit dem Reste bestritt er seinen Bedarf an Malmaterial.

In der Uspenski- (Mariä Himmelfahrt-) Kirche in Moskau befindet sich ein Bild der Jungfrau, das dem Alimpi zugeschrieben wird; indessen hat man bei einer Restauration sechs Farbenschichten vom Bilde entfernt und erst auf der letzten die Malerei des Kirillo Ulanow gefunden, der im Beginn des vorigen Jahrh. das Bild erneuert hat. So ist wol hier keine Spur vom Pinsel Alimpi's erhalten. — Ein Muttergottesbild seiner Arbeit soll von Wladimir Monomach nach Rostow geschickt worden sein u. sich dort trotz mehrfacher Feuersgefahr erhalten haben. Doch ist auch dieses Bild übermalt.

s. Патерикъ Печерскій (Paterik Petscherski, Heiligenbuch des Kijew'schen Höhlenklosters). — Равинскій, Исторія русск. школъ иконоп. въ Зап Имп. археол. общ. (Rawinski, Geschichte der russ. Schulen der Heiligenbildm. in den Mem. d. Kais. Archäol. Ges.), St. Petersb. 1856. VIII. 128. — Закревскій, Описаніе Кiева (Sakrewski, Beschreibung Kijew's). 2. Aufl. Buch II. 606. 639. — Энцикл. слов. (Encyklop. Wörterb.) III. 269.

Ed. Dobbert.

Aliprandi. Michelangelo Aliprandi, Maler von Verona, dessen Blütezeit um 1560—1582 fällt. Dal Pozzo berichtet, dass er Schüler des Paolo Veronese gewesen; jedenfalls war er dessen Nachahmer u. hat ganz in seinem Geschmack gemalt. Dies bezeugt auch das noch erhaltene Altarbild in der Kirche S. Nazaro e Celso zu Verona: Thronende Jungfrau mit dem Kinde zwischen den hh. Rochus und Sebastian. Immerhin ein tüchtiges Gemälde aus der Zeit der Nachblüte, wenn auch in der matten Färbung die Nachahmung Paul Veronese's nicht recht gelungen ist. Ausserdem sind noch einige spärliche Ueberreste von Fresken erhalten, welche A. vielfach an

Häuserfassaden zu Verona und in der Umgegend malte (Haus des Grafen Miniscalchi; Geschichten des alten Testaments an einem Hause bei der Kirche degli Scalzi, wo auch Battista del Moro malte; Verkündigung an der Strasse des Thores del Palio). Schon zur Zeit, als dal Pozzo schrieb, am Anfange des 18. Jahrh., war Vieles davon zu Grunde gegangen. Derselbe berichtet auch noch von einem Altarbilde in der Kirche des Gekreuzigten, einer Madonna zwischen den hh. Jakob und Sebastian.

s. Bart. dal Pozzo, Le Vite dei Pittori etc. Veronesi. Verona 1718. p. 154. — Bernasconi, Studj sopra la Storia della Pitt. Ital. etc. Verona 1864. p. 345.

Auch in Mantua kommt unter 1566 ein Maler Aliprandi, mit Vornamen Giacomo vor; doch ist von ihm keine nähere Nachricht erhalten.

s. Carlo d'Arco, Delle Arti e degli Artefici di Mantova. II. 137.

*

Aliprandi. Johann Baptist Aliprandi oder Alibrandi und Alliprandi, k. k. Baumeister zu Prag um 1708. Er errichtete die Betsäule auf dem wälschen Platze zu Prag. Davon der folgende Stich:

Grosse pyramidalische Betsäule zum Andenken der in Prag aufgehörten Pest, unter Karl VI. an der Kleinseite errichtet. Alibrandi inv. J. J. Stevens sc. gr. roy. Fol.

s. Dlabacz, Böhmisches Künstlerlexikon.

W. Schmidt.

Aliprandi. Aliprandi, angeblich ein Deutscher, war ein Bildhauer, der zu Anfang des 18. Jahrh. von seinem Landsmanne Corrado Rodulfo nach Valencia gezogen wurde, wo dieser am Hauptportal der Kathedrale beschäftigt war. A. dekorirte die Kapelle S. Pedro in der Kathedrale, und ebenso die Kapelle der Empfängniss im Professhause der Jesuiten.

s. Cean Bermudez, Dicc.

Fr. W. Unger.

Aliprandi. Giacomo Aliprandi, Kupferstecher in Linien- und Punktirmanier, arbeitete in Italien am Ende des 18. und am Anfang des 19. Jahrh. hauptsächlich für Illustration zeitgenössischer Ereignisse.

1—12) Bll.: Le belle Arti in Venezia, Almanacco per l'anno 1827. Venezia. 16.

13) A. da Morrona, Maler. Brustb. in Medaillon. J. Aliprandi del. et sc. In Morrona's Pisa illustrata nelle arti del disegno. Livorno 1812. 3 voll. 8. Mit 32 (sehr mittelmässigen) Kupfern, die vielleicht alle von A. sind.

14) Irene von Spilimbergo, Malerin. Nach Tizian's Bild in Udine. In der Storia delle belle arti Friulane dal Conte F. di Maniago. Ed. II. Udine 1828. 8.

15) Ferdinand I., Kaiser von Oesterreich. R. Theer p. Fol.

16) Ludwig XVIII., König von Frankreich. 4.

17) The Death of John Paul Marat etc. 13. Juli 1793. D. Pellegrini p. J. Aliprandi sc. Fol.

18) Charlotte Corday betritt das Schaffot. 17. Juli 1793. J. Beys p. J. Idnarpila (d. i. Aliprandi) sc. Punktirt. 4.

19) Condorcet se donnant la mort dans sa prison. 28. März 1794. Fragonard del. Idnarpila sc. qu. Fol.

20) Cécile Rénaud est arrétée par ordre de Robespierre. 22. Mai 1794. Fragonard del. Idnarpila sc. qu. Fol.

21) Le jeune Loiserolles dormait profondement etc. Dessen Vater opfert sich für ihn dem Tode. 26. Juli 1794. Fragonard del. Idnarpila sc. Fol.

22) Arrestation de Robespierre. 25. Juli 1794. Barbier inv. Fol.

23) La Mort de Robespierre. Szene auf der Guillotine. 28. Juli 1794. J. Beys p. J. Idnarpila sc. Fol.

24) Séance du Corps Législatif-Bonaparte la dissout. 10. Nov. 1799. F. Vieira inv. qu. Fol.

W. Engelmann.

Alisen. Jan Alisen (um 1400), einer der Baumeister der Kirche von Anderlecht, bei Brüssel, die gegen das Ende des 14. Jahrh. vergrössert wurde und deren vollständiger Neubau im J. 1470 begann. Dieser Umstand ist bekannt durch die Ernennung seines Nachfolgers, des Gilles Joes, eines der grössten Brüsseler Architekten zu seiner Zeit, im Februar 1434 (neuen Stils). Alisen war wahrscheinlich damals schon gest. Er kommt im Einschreibebuche der sogen. Zunft der Quatre-Couronnés von Brüssel (s. Abeets) vor; doch ist das Datum seiner Aufnahme in dieselbe nicht genau zu ermitteln. Vor 1388 finden sich die Namen nach einander eingetragen, seit einer Zeit, die wenigstens bis 1350 zurückgeht. Nach unserer Berechnung ist die Aufnahme des Alisen zwischen 1370 und 1380 zu setzen. Er wird daselbst »von Forêt« (Jan Alisen van Vorst) genannt, von einem Dorfe ganz in der Nähe von Brüssel. Dasselbe Register verzeichnet im J. 1416 die Aufnahme eines Lehrlings dieses Meisters, des Jan Van Anderlecht; und im J. 1425 diejenige seines Sohnes (meester Jan Alisensone).

s. Zunftregister der Quatre-Couronnés von Brüssel, in den Archiven des Königreichs Belgien. HS.

s. A. Wauters, Histoire des Environs de Bruxelles. I. 45.

Alex. Pinchart.

Alix. Jean Alix, franz. Maler und Kupferstecher, nach Basan's Angabe 1615 in Paris geb. und, wie Mariette meldet, Schüler von Philippe de Champagne, wurde durch den Vorgang seines Mitschülers Jean Morin veranlasst nach jenem Meister einige Blätter zu stechen. Von seinen Gemälden haben wir keine Kunde; die Stücke, die er lieferte, sind in Morin's Manier stark vorgeätzt und mit dem Grabstichel beendigt; aber Morin's malerische und tonreiche Art zu stechen ist darin merklich vergröbert und verflüchtigt.

1) La vierge au raisin. Die heil. Jungfrau in halber Figur, reicht dem Christuskinde eine Weintraube. Ego quasi vitis etc. Nach Ph. de Champagne. Fol. R. D. 1.

2) Der Erlöser, halbe Figur; er betheuert mit der erhobenen Rechten seine göttliche Sendung und hält das Kreuz in der auf die Weltkugel gelegten Linken. Nach Ph. de Champagne. Unter dem Einfassungsstrich die Inschrift: Omnia per ipsum facta sunt: et sine ipso factum est nihil. Noch nicht beschriebenes Blatt. H. 435 millim., br. 303 mill.

I. Mit den Künstlernamen, links: Champaigne Pin. I. Alix scul. et ex.

II. Mit den Künstlernamen und der Verlagsadresse von H. Weyen rechts: Herman Weyen exc. cum Privil. Re.

3) Das heilige Angesicht (Schweisstuch der hl. Veronika). Nach Ph. de Champagne. Fol. R. D. 2.

I. Mit den Künstlernamen.

II. Mit den Künstlernamen und der Adresse des Verlegers Herman Weyen, im Plattenrande rechts.

4) Anderes heiliges Angesicht; nach Ph. de Champagne. Ohne alle Unterschrift. Unerwähntes Bl. H. 129 mill.; br. 96 mill.

5) Jean Duverger de Hauraune, Abt von Saint-Cyran. Nach Ph. de Champagne. Brustbild, 3/4 links. Fol. R. D. 5.

6) Der hl. Carlo Borromeo, Kardinal u. Erzbischof von Mailand. Brustbild, Profil, in einem Achteck; dasselbe, welches Jan Morin gestochen hat. Nach Ph. de Champagne. 4. R. D. 4.

I. Mit den Namen der Künstler.

II. Mit den Namen der Künstler und der Nummer 3 unter dem Einfassungsstrich, rechts.

7) Robert Sorbon, Beichtvater Ludwig's des Heiligen; im Doktorkostüm, sitzend u. mit Schreiben beschäftigt. Nach van Mol. 4. R. D. 6.

8) Mit Wahrscheinlichkeit wird dem Meister noch zugeschrieben:

Hl. Familie. Maria bringt das Christuskind dem kleinen Johannes entgegen, der ihm einen Vogel darbietet. Nach Rafael, welcher die Zeichnung wahrscheinlich für Dom. di Paris Alfani entwarf; das darnach von Letzterem ausgeführte Bild befindet sich in Perugia, während die Zeichnung selber in der Sammlung der Königin von England in Windsor-Castle ist. Der Stich ist links auf einem Stein bez.: R. V. B. Auf dem Exemplar im kgl. Kabinet zu Dresden steht mit alter Tinte und Hand geschrieben: J. Alix sculps. (*Handschriftlich von L. Gruner*). kl. Fol. Dies ist das Bl., das Heineken dem Alix zuschrieb, dagegen von Robert-Dumesnil nicht gekannt war. s. Passavant Raffael. II. 544.

Das von Robert Dumesnil unter No. 3 beschriebene Bildniss des Papstes Alexander VII. ist nicht von Alix, sondern von Zacharias Heince gestochen.

s. Heineken, Dict. — Basan, Dict. — Robert-Dumesnil. IV. 19. — Le Blanc, Manuel.

E. Kolloff.

Alix. P. M. (Pierre-Marie?) Alix, franz. Kupferstecher in Aquatintamanier und Buntdrucker, arbeitete in Paris 1790—1820. Er gehört zu den Künstlern, welche die schnelleren und den Zeitbedürfnissen entsprechenderen Verfahrungsarten des Kupferstichs, die Schab-, Punktir-, Tusch- und Krayon-Manieren, die, weil sie vorzüglich in England im Schwange waren, die »englischen Manieren« genannt wurden, in Frankreich einheimisch machen halfen und sich derselben für die Abbildung merkwürdiger Personen, Begebenheiten, Moden und anderer Lieblingsdinge des Tages bedienten. Theilweise verbanden sie damit das mechanische Koloriren, den Bunt- oder Farbendruck, und gewannen neue Hülfsmittel für die Nachahmung von Pastellen, wobei freilich, auf Antrieb spekulirender Kunsthändler, viel Schlechtes produzirt wurde, aber einige Künstler, die mehr in eigenem Verlag als für fremde Verleger arbeiteten, ansehnlichen Ruf erwarben, namentlich Fr. Janinet, L. J. Allais und unser Meister. Man hat von ihm viel ordinäre, sogar elende Fabrikwaare, aber auch manches künstlerisch Achtbare und historisch Wichtige. Er lieferte 18 Bll. für die 1789 von *Levacher* herausgegebene Sammlung von Bildnissen der Abgeordneten der französ. Nationalversammlung, die in Tuschmanier ausgeführt sind, und die grosse Mehrzahl der nach Ph. Chery's Zeichnungen verfertigten farbigen Kupfer für das Werk von *Levacher de Charnois über die alten und modernen Theaterkostüme* (1790), machte sich aber hauptsächlich bekannt durch eine zahlreiche Folge von Bildnissen namhafter Personen der Revolution, die nach Pastellzeichnungen David's, Garnerey's u. A. gestochen und in Farben mit vier Platten gedruckt sind. Was im aufgeregtesten Moment der damaligen Sturm- und Drangperiode vor allem gefiel und geschätzt wurde: das Lebendige, Prägnante, Feurige, Weltstürmerische, kurz die revolutionäre Beseeltheit ist jenen chromokalkographischen Bildnissen ganz eigenthümlich. Den höchsten Grad des Absatzes und der Popularität erreichten namentlich drei Zelebritäten: Lepelletier, Marat und Chalier, welchen ihr tragischer Tod die öffentliche Apotheose und die Erhebung in den Stand der Revolutionsheiligen verschaffte, die jeder ächte Patriot und gute Republikaner in seiner Schlaf- oder Arbeitsstube hängen hatte. Zwei andere patriotische Zugstücke waren die Porträts des 13jährigen Husars Joseph Barra u. des 14jährigen Volontärbataillonskommandanten Agricola Viala, wozu die Phantasie die Originale lieferte, und deren Leben sich sofort zur Legende gestaltete.

Bis zum Fieberparoxismus gesteigert erscheint der revolutionäre Geschmack und Farbendruck in zwei grossen allegorischen Stücken nach Boissieux: der »Triumph der Republik« und der »Sturz des Despotismus«, die man hier nachfolgend unter den Nummern 6 und 7 zum ersten Mal beschrieben findet. Was die Komposition anlangt, so herrscht darin ein wunderliches Gemisch alter Mythologie und neuer Freiheitsschwärmerei, antiken Theaterapparats und moderner Volkstracht; hinsichtlich der Ausführung präsentiren sie sich als wahre Feuerwerksstücke, wo die grellsten Farben, wild durch einander geworfen, zum fürchterlichsten Knalleffekt ver-

arbeitet und die vulkanischen Ausbrüche des »Berges« in der Schreckenszeit sehr augenscheinlich vorgeführt sind. Mässiger und glücklicher verwendete der Künstler den Buntdruck bei seinen Stichen für die Galerie der dramatischen Dichter, Musiker, Schauspieler und Schauspielerinnen, deren erste Blätter im Magasin encyclopédique des Jahres IV. (1796) angezeigt sind. Das Bildniss des Schauspielers Préville, womit diese Sammlung beginnt, trägt die Unterschrift: »Gezeichnet und gestochen von P.-M. Alix, Préville's Täufling und Farbendrucker«, und die Pietätsrücksicht gegen den Pathen ist vermuthlich die Ursache der besonders fleissigen u. sorgfältigen Behandlung, wodurch sich dieses Stück vortheilhaft auszeichnet.

Obschon Alix der Republik mehr als ein patriotisches Kunstwerk geliefert und dadurch seinen guten revolutionären Sinn bewiesen hatte, ergriff ihn in der Schreckenszeit, als bei den Künstlern Haussuchungen geschahen, um sie verdächtig zu finden, eine solche Furcht vor Verhaftung, dass er, wie der Domherr Meyer im ersten Theil seiner »Fragmente aus Paris« berichtet, mehrere seiner besten Kupferplatten vernichtete und erst nach dem neunten Thermidor die Porträt's Mirabeau's, Bailly's und Lavoisier's in seine interessante Folge von Bildnissen berühmter Revolutionsmänner aufzunehmen wagte. Unter dem Direktorium gingen aus seiner Farbendruckerei gefälligere Gegenstände hervor. Besonders merkwürdig darunter sind einige Stiche nach Schall, Mallet, Bosselmann in dem antikischen Genre, welches seitdem von einer Gruppe Maler der neuesten franz. Schule angebaut und mit Unrecht für etwas ganz Neues ausgegeben worden. Man sieht aus jenen Bll., dass Hamon und die andern neupompejanischen Meister der Gegenwart schon am Ende des vorigen Jahrh. ihre Vorgänger hatten, die in der Auffassung mit ihren Nachfolgern gleichen Schritt halten, in der gelehrten und technischen Behandlung aber ihnen sehr nachstehen. Zu gleicher Zeit stach Alix in Tuschmanier flachreliefartige Kompositionen nach Moitte, mit Scenen aus der altgriechischen Geschichte, u. zwei figurenreiche Gemälde des altflandrischen Malers Ant. Claessens (jetzt als Bilder des Gerard David van Ouwater gekannt), die von der französ. Sambre- und Meuse-Armee als Kriegsbeute aus den Niederlanden nach Paris geschickt und in's Musée Napoléon gebracht wurden, von wo sie 1815 nach Brügge zurückkamen. Sie stellen das Urtheil des Kambyses vor, wie dieser persische König den pflichtvergessenen Richter auf seinem Richterstuhl ergreifen u. nachher schinden lässt; weil man aber damals in den Ausdruck und Stil sogenannter »gothischer Bilder« schlechterdings nicht einzugehen wusste, so hat der Kupferstecher die Originale entstellt und nach seiner Art zugerichtet. Die farbig gedruckte Folge von Bildnissen berühmter Persönlichkeiten wurde unter dem Direktorium und Konsulat von Alix ebenfalls fortgesetzt und mit Zelebritäten aus allen Zeiten u. Ländern bereichert: Heinrich IV., Frau von Sévigné, Lafontaine, Molière, Linnäus u. A. kamen hinzu. Seine Art zu stechen und zu drucken hat aber nur Werth und Charakter für gleichzeitige Persönlichkeiten, und die bemerkenswerthesten dieser späteren Bll. sind drei Bildnisse Napoleon's I., der auf dem einen als General der italienischen Armee (1798), auf dem andern als erster Konsul allein (1803) und auf dem dritten als erster Konsul mit seinen zwei Amtskollegen Cambacérès und Lebrun vorgestellt ist.

Wir glaubten aus dem Verzeichniss der Stiche unseres Künstlers die ordinärsten Fabrikate ausscheiden zu müssen, u. nennen nur die besseren Bll., die in künstlerischer oder geschichtlicher Beziehung die Aufmerksamkeit des Sammlers und Historikers verdienen.

1—2) Das Urtheil des Kambyses in 2 Bll.: auf dem einen ist dargestellt, wie der gewissenlose Richter von den Wachen des Königs ergriffen, auf dem andern, wie ihm die Haut abgezogen wird. Nach A. Claessens. Gegenstücke. In Tuschmanier. gr. qu. Fol.

3—4) Eine Lazedämonierin bedeutet ihrem in den Krieg ziehenden Sohne, dass er mit oder auf seinem Schilde zurückkehren müsse. — Das Abenteuer des Philopömen, der von der Frau seines Unterfeldherrn für einen Diener gehalten und zum Holzspalten in der Küche gebraucht wird. Nach Moitte. Gegenstücke. In Tuschmanier. gr. qu. Fol.

5) Grandeur d'âme de Régulus (Seelengrösse des Regulus, der seine Familie verlässt, um nach Karthago zurückzukehren). Nach B. West. Tuschmanier. gr. qu. Fol.

6) Le Triomphe de la République. Nach Boissieux. Die Erklärung der Menschenrechte und die Verfassungsurkunde der Republik kommen wie die mosaischen Gesetztafeln aus der Spitze eines Berges hervor, unter Flammen und Blitzen, die eine am Fuss des Berges gelegene Stadt in Brand stecken und einem fischschwänzigen und schlangenmähnigen Ungeheuer den Kopf zerschmettern. Dieses Ungeheuer schwimmt unten am Berge in einem Gewässer unter Geistlichen und Adeligen, die sich theilweise an's steile Ufer anklammern und aus den Fluten zu entkommen suchen. Am mittleren Abhange des Berges, auf einem grünen Anger, tanzen Leute vom Volk und Bürgerstande um einen bebänderten Freiheitsbaum. Unten im Plattenrande, ausser dem Titel, noch sechs franz. Verse. Farbendruck. Fol. max.

7) Le Despotisme foudroyé. Nach Boissieux. Rechts, oben auf dem Gipfel eines Berges am Meeresufer, erscheint die Freiheitsgöttin in flatterndem Gewande, mit nackten Armen u. Beinen, in der Linken eine Pike, auf dem Kopf eine rothe Jakobinermütze, von einem Glorienschein umleuchtet, und Blitze herabschleudernd auf den weltlichen Despotismus, der durch einen in antiker Weise gerüsteten und in der Mitte des Vordergrundes bestürzt davoneilenden Krieger vorgestellt ist. Neben ihm, auf dem Rücken

an der Erde liegend, zappelt der geistliche Despotismus, versinnbildlicht durch den Papst mit der dreifachen Krone auf dem Kopfe, mit den Himmelsschlüsseln in der rechten Hand, und mit der Linken sich gegen die aus den Spalten des Berges hervorbrechenden Flammen schützend. Aus dem vulkanischen Boden schlagen überall Blitzstrahlen heraus; im Vordergrunde fliesst ein Feuerstrom und sucht eine gekrönte Figur sich aus einer Grube emporzuarbeiten. Andere gekrönte Häupter, unter ihnen der am Halbmonde kenntliche Sultan, entfliehen im Mittelgrunde. In einer Meeresbucht ein Schiff mit aufgespannten Segeln, und dessen vier Maste mit rothen Jakobinermützen besteckt sind. Unten im Plattenrande der Titel u. sechs franz. Verse. Farbendruck. Gegenstück zu dem vorigen. Fol. max.

8) Die Geburt des Königs von Rom. Nach Rousseau. gr. Fol.

9) Die Taufe des Königs v. Rom. Nach dems. Gegenstück zu No. 8. Beide in Schabmanier. gr. Fol.

10) Les Prisonniers de Guerre des Puissances alliées passant dans Paris (17. Februar 1814). Aquatintabl. gr. qu. Fol.

11) Capitulation de Paris, 1814. Nach Desrais. qu. F.

12) Ludwig XVIII. in Compiègne, 1814. Nach dems. Gegenstück zu No. 11. Beide in Schabmanier. qu. F.

13) Entrée solennelle de S. M. Louis XVIII. dans Paris, 3. Mai 1814. Nach Pecheux. Aquatintabl. gr. qu. Fol.

14) Vue du champ-de-mai et de la prestation du serment par les troupes (1. Juni 1815). Nach Martinet. Aquatintabl. gr. qu. Fol.

15) La France sous les traits de la duchesse de Berri (Die Schwangerschaft der Herzogin von Berry, 1820. Frankreich, als Herzogin von Berry personificirt, wirft sich der Hoffnung in die Arme). Nach Lafitte. Aquatintabl. gr. qu. Fol.

Die nachfolgenden Bildnisse No. 16—67 sind Farbendrucke, mit Ausnahme von No. 20, 36, 43, 44, 57 u. 58, die in Aquatintamanier ausgeführt sind:

16) J. S. Bailly, von vorn. Nach David. Oval. Fol.

17) Joseph Barra, der 13 jährige republikanische Husar, 3/4 links. Nach Garnerey. Oval. Unten in einem viereckigen Felde die Vorstellung seines Todes, am 5. Frimaire des Jahres 2 (25. November 1793), wie er von den rebellischen Bauern der Vendée niedergehauen wird, weil er ihnen sein eigenes Pferd und das ihm von seinem Obersten anvertraute nicht ausliefern wollte. Fol. Interessantes Bl.

18) Nicolas Boileau-Despréaux, 3/4 rechts. Nach Rigaud. Oval. Fol.

19) Cambacérès, Konsul, s. Napoléon I. No. 56.

20) Augereau, Herzog von Castiglione, als republikanischer General; ganze Figur, stehend, in der Rechten eine Fahne haltend, die Linke auf den blanken Degen gestützt. Nach H. Ledru. gr. Fol.

21) Joseph Chalier, Distriktspräsident zu Lyon im J. 1793; 3/4 rechts in einem Oval. Nach Garnerey. Fol.

I. Vor aller Schr.

II. Unter dem Einfassungsstrich, links: Garnerey pinx^t.; rechts: P. M. Alix sculp^t. In der Mitte des Plattenrandes unter dem Oval: Chalier, und tiefer unten: A Paris chez Marie François Drouhin, Editeur et Imprimeur-Libraire, Rue Christine No. 2. Imprimé chez lui par Bechet.

22) E. B. de Condillac; 3/4 links in einem Oval. Nach Baldrighi. Fol.

23) Charlotte Corday; 3/4 rechts. Oval. Fol.

24) Pierre Corneille; 3/4 rechts. Nach Ch. Lebrun. Oval. Fol.

25) A. Ph. Custine, General der Rheinarmee; 3/4 links. Oval. 4.

26) J. Delille, 3/4 rechts. Nach J.-L. Monnier. Oval. 1813. Fol.

27) René Descartes; 3/4 links. Nach Franz Hals. Oval. Fol.

28) Diderot; 3/4 links. Nach L.-M. Vanloo. Oval. Fol.

29) Dumouriez, General; 3/4 rechts. Oval. Fol.

30) Franç. Fénélon; 3/4 rechts. Nach Vivien. Oval. Fol.

31) Fontenelle; von vorn. Nach Garnerey. Oval. Fol.

32) A. F. Fourcroy; 3/4 rechts. Oval. Fol.

33) Charles James Fox; 3/4 links. Oval. Fol.

34) Franklin; 3/4 links. Nach Vanloo. Oval. Fol.

35) Cl. Adrien Helvétius; von vorn. Nach L.-M. Vanloo. Oval. Fol.

36) Karl XIV., König von Schweden, als General Bernadotte. Ganze Figur stehend, den Degen blank ziehend. Nach H. Ledru. gr. Fol.

36a) General Kleber. Ganze Figur stehend. Fol.

37) (J. de) Labruyère; von vorn. Oval. Fol.

38) Ant. Laurent Lavoisier; 3/4 links. Nach David. Oval. 8.

39) Lebrun, Konsul, s. Napoléon I. No. 56.

40) Michel Lepelletier de Saint-Fargeau; 3/4 rechts. Nach Garnerey. Oval. Fol.

I. Vor aller Schr.

II. Unter dem ovalen Einfassungsstrich, links: Garnerey del^t.; rechts: P. M. Alix sculp^t. Im Plattenrande: Michel Lepelletier, und noch tiefer unten: A Paris chez Marie François Drouhin, Editeur et Imprimeur-Libraire, Rue Cristine No. 2. Imprimé chez lui par Bechet.

41) J. Ch. Levacher de Charnois; 3/4 rechts. Nach Violet. Oval. 4. Titelkupfer des unter No. 102 erwähnten Werkes über Theaterkostüme.

42) Charles Linné; 3/4 links. Nach Roslin. Oval. Fol.

43) Ludwig XVI.; 3/4 links. Nach E. Garnison. Oval. Fol.

44) Ludwig XVIII.; 3/4 rechts. Nach E. Garnison. Oval. Fol. Gegenstück zu dem vorigen.

45) Ludwig XVIII., halbe Figur; 3/4 links. Nach Pasquier. Fol.

46) G. Bonnot Abbé de Mably; 3/4 rechts. Oval. Fol.

47) Lamoignon de Malesherbes; 3/4 rechts. Oval. An 11 = 1803. Fol.

48) P. Manuel, Prokurator der pariser Kommune, 1792; 3/4 links. Oval. 4.

49) Jean Paul Marat; 3/4 links. Nach Garnerey. Oval. Fol.

I. Vor aller Schr.

II. Unter dem ovalen Einfassungsstrich, links: Garnerey del^t.; rechts: P. M. Alix Sculp^t. Im Plattenrande: Jean Paul Marat, und weiter unten: A Paris chez Marie François Drouhin, Editeur et Imprimeur-Libraire, Rue Christine No. 2. Imprimé chez lui par Bechet.

50) H. G. Riquetti comte de Mirabeau; 3/4 links. Nach L . . . . . Oval. Fol.
51) Molière; 3/4 links. Nach Garnerey. Oval. Unter dem Oval, in einem viereckigen Felde, die berühmte Scene aus dem vierten Akt des Tartuffe. Fol.
52) Montaigne, 3/4 rechts. Nach Demoustier. Oval. Fol.
53) Napoléon I., als General Buonaparte; halbe Figur, 3/4 rechts in einem Oval. Nach Appiani. An 6 = 1798. A Paris chez Drouhin. Fol.
54) Derselbe, als erster Konsul; halbe Figur, 3/4 rechts in einem Oval. Nach Appiani. An 11 = 1803. Fol.
55) Derselbe, ebenso; 3/4 rechts. Oval. 12.
56) Derselbe, als erster Konsul mit seinen beiden Amtskollegen Cambacérès und Lebrun. Nach Vangorp. 3 Brustbilder in einem Oval, und unter diesem die historische Scene in den Tuilerien, wo der Präsident des Senats Barthélemy dem ersten Konsul die Urkunde überreicht, die ihm das Konsulat auf Lebenszeit überträgt. Hauptbl. Fol.
I. Mit folgender Verlegeradresse: A Paris chez Levacher, Boulevard Richelieu, Boutique Frascati, nº. 9. Déposé à la Bibliothèque Nle. le 30 Thermidor an 11.
II. Im Plattenrande, links: Se vend à Monceaux près Paris, chez Levacher père; rechts: Et à Paris, chez Blaisot, Gde. Cour du Palais du Tribunat. Déposé à la Bibliothèque nationale. an 11.
57) Derselbe, als Kaiser; ganze Figur, im Krönungsornat, auf dem Thron sitzend. Nach Garnerey. gr. Fol.
58) Karl Ludwig, Erzherzog von Oesterreich; ganze Figur, stehend, den rechten Arm auf den Lauf einer Kanone gestützt. Fol.
59) William Pitt; 3/4 rechts. Nach A. Hickel. Halbfig. Oval. Fol.
60) Pius VII.; 3/4 links. Nach J. B. Wicar. Oval. Fol.
61) P. L. Dubus Préville, franz. Schauspieler, im Profil, rechts. Oval und unter demselben drei Medaillons mit Theaterscenen, welche Préville als Crispin in den Folies amoureuses, als Cliton im Menteur, als Larisole im Mercure galant vorstellen. Fol. Sehr sorgfältig gearbeitetes Bl.
62) Jean Racine; 3/4 links. Nach J.-B. Santerre. Oval. Fol.
63) J. J. Rousseau; 3/4 links. Nach Garnerey. Büste. Oval. Fol.
64) Frau von Sévigné; 3/4 links. Nach Nanteuil. Oval. Fol.
65) Agricola Viala, der 14jährige Kommandant des Freiwilligenbataillons im Vaucluse Departement; 3/4 rechts. Nach Sablet. Oval. Unten in einem viereckigen Felde die Vorstellung seines Todes am 9. Juli 1793 = 21. Messidor An I, im Moment, wo er mit der Axt das Seil durchhaut, an welchem die Brückenkähne befestigt waren, worauf die Marseiller Insurgenten über die Durance setzen wollten, um sich nach Avignon zu werfen. Fol.
66) Voltaire; 3/4 rechts. Nach Garnerey. Oval. Fol.
67) L.-A. Berthier, Fürst von Wagram, als republikanischer General; 3/4 links. Nach Le Gros. Oval. Fol.
I. Unter dem Oval, auf einer bunt marmorirten Tafel, die Inschrift: Le Général Berthier. Unter dem Einfassungsstrich, links: Le Gros Pinx.; in der Mitte: An 6. 1798; rechts: P. M. Alix sculpt. Weiter unten im Plattenrande links: No. 2.
II. Auf der Tafel ist hinzugesetzt: »Je ne dois pas oublier l'intrépide Berthier qui a été dans cette journée canonier, cavalier et grenadier«. Extrait de la relation de Buonaparte sur la bataille de Lodi. Im Plattenrande: A Paris, chez Drouhin, éditeur, Rue de Vaugirard, nº. 1348, en face du Jardin des Carmes.
68) Arthur Wellesley, Herzog von Wellington. Ganze Figur, stehend, den rechten Arm auf dem Lauf einer Kanone, die linke Hand am Degengriff. Nach Coeuré. Aquatinta. Fol.
69) Achtzehn Porträts in Ovalen, darunter Gassendi, Abbé Grégoire, die beiden Lameth, der Herzog Al. von Larochefoucauld u. s. w.; für die Collection générale des portraits de MMrs. les Députés à l'Assemblée Nationale tenue à Versailles le 4 Mai 1789. Paris, chez Levachez, 1789. 4. 135 Platten in Tuschmanier.
70) Die sterbende Virginia. Brustbild. Nach Lebarbier. Oval. Studienkopf in Krayonmanier. gr. Fol.
71) Der Greiner; halbe Figur. Nach Domenichino. Studienkopf in Farbendruck. An 9 = 1801. gr. Fol.

Die Nrn. 72—92 sind Farbendrucke.

72) Le Télégraphe d'amour. Nach Schall. qu. Fol.
73) La Lanterne magique d'amour. Nach dems. qu. Fol. Gegenstück zum vorigen.
74) Le Petit Redresseur de quilles. Nach Mallet. qu. Fol.
75) Le premier don. Nach Bosselman. qu. Fol.
76) Le premier serment. Nach dems. qu. Fol. Seitenstück zum vorigen.
77) Le Beau Dunois. Nach Mallet. qu. Fol.
78) Zwei Scenen aus dem Leben dieses romantischen Helden. Nach dems. qu. Fol. Gegenstück zum vorigen.
79—84) Geschichte der Mathilde, Richard's Schwester, und des Sarazenenhäuptlings Malek-Adhel. Nach Blezot. Folge von 6 Bll. qu. Fol.
85—90) Geschichte Robinson's. Nach Taunay. Folge von 6 Bll. qu. Fol.
91) L'Accordée de village. Nach J. B. Greuze. qu. Fol.
92) Le Paralytique. Nach dems. qu. Fol. Gegenstücke zum vorigen.
93) Le Départ des chasseurs. Nach G. Slubbs. qu. Fol.
94) Le Répos des chasseurs. Nach demselb. qu. Fol. Gegenstück zu dem vorigen. Beides Aquatintabll.
95) Chasse au faisan. Nach J. Ilbeton. qu. Fol.
96) Chasse à la bécasse. Nach dems. qu. Fol. Gegenstück zu dem vorigen. Beides Aquatintabll.
97) Jean qui rit. Nach Gabriel. Fol.
98) Jean qui pleure. Nach dems. Fol. Gegenstück zu dem vorigen. Beides Aquatintabll.
99) Le Gascon à Londres ou la Civilité anglaise. Nach Saint-Fal. Farbendruck. qu. Fol.
100) Costumes hambourgeois. Der Zucker-Becker-Gesell; zwei ganze Figuren. Nach Lespinay. Farbendruck. gr. Fol.
101) Collection des nouveaux costumes des autorités constituées civiles et militaires. 26 Bll. in Farbendruck. 4.

102) 52 farbig gedruckte Platten Theaterkostüme, nach Ph. Chery, für das Werk von J. Ch. Levacher de Charnois: Recherches sur les costumes et sur les théâtres de toutes les nations, tant anciennes que modernes. Paris, 1790. 2 Bde. 4. Das unter No. 41 angeführte Porträt dient als Titelkupfer zu diesem Werke.

103) La Promenade du Soir. Nach Demarne. Bergige Landschaft in Sonnenuntergangsbeleuchtung; als Staffage im Mittelgrunde, Malesherbes mit einem Freunde spazierend und Hirten mit ihrem Vieh heimkehrend. Ein grosses, dem Kaiser Alexander I. von Russland gewidmetes und in Farben gedrucktes Bl. gr. qu. Fol.

104—105) Das Postpferd. Das vor einer Löwin erschreckende Pferd. Nach Morland. Gegenstücke. Aquatintabll. qu. Fol.

s. LeBlanc, Manuel. — J. Renouvier, Histoire de l'art pendant la Révolution. p. 252.

E. Kolloff.

Alix. Jean Baptiste Alix, Bildhauer, geb. zu Paris 20. Juni 1801, Schüler von Florion, David d'Angers und L. Cogniet. Er trat in den Salons von 1835 u. 1836 mit einem Marius im Lager des Cinna und einem Marcus Brutus auf; akademische Figuren von mittelmässiger Geschicklichkeit.

s. Kunstblatt, Stuttgart 1835. p. 183. — Bellier de la Chavignerie, Dict.

*

Alizart. J. B. Alizart, französischer Maler des 18. Jahrh., über den kein Buch Auskunft gibt. Von ihm findet sich ein mittelmässiges u. schlecht erhaltenes Bild in der Kirche Saint-Pierre zu Douai. Es stellt den Kindermord von Bethlehem vor und ist bezeichnet: J. B. ALIZART 1776. Die Skizze zu demselben befindet sich im Museum von Douai. In den Archiven von Douai ist über den Künstler nichts gefunden worden.

s. Nouveau guide de l'étranger dans Douai. 1861. p. 85 (der Name des Künstlers ist hier falsch »Auzard« gelesen). — Catalogue du Musée de Douai. 1869.

Alex. Pinchart.

Alkamenes. Alkamenes, Bildhauer, Lemnier von Geburt (Suid. s. v.), aber wahrscheinlich von attischem Geschlecht, wesshalb er auch geradezu Athener genannt wird. Von Plinius (XXXIV. 49) in die 84. Olympiade gesetzt u. mit Phidias Ol. 86 in Olympia beschäftigt, muss er noch nach der Vertreibung der dreissig Tyrannen durch Thrasybulus (Ol. 94. 2 = 403 v. Chr.) künstlerisch thätig gewesen sein. Er war der berühmteste unter den Schülern des Phidias und wird überhaupt mehrfach (z. B. von Lucian, Dio Chrysostomus) in einer Reihe mit den ausgezeichnetsten Künstlern genannt. Da er sich aber offenbar der Kunstrichtung seines Meisters eng anschloss und daher nicht sowol neue Prinzipien aufgestellt, als die seines Lehrers angewendet und vielleicht nach einzelnen Richtungen weiter entwickelt hat, so gewähren die Nachrichten der Alten über seine besonderen Eigenthümlichkeiten nur geringe Auskunft. Wie sein Meister arbeitete er in verschiedenen Stoffen, in Erz, Marmor, Gold und Elfenbein, und vorzugsweise Götterbilder. Pausanias (V. 10, 8) weist ihm in dieser Beziehung sogar die erste Stelle nach Phidias an; und es ist ein sehr bedeutungsvolles Lob, wenn Quintilian (XII. 10, 8) ihm nicht weniger wie dem Phidias diejenigen Eigenschaften beilegt, die dem Polyklet abgehen, nämlich die für Lösung der höchsten geistigen Aufgaben erforderliche nachhaltige Kraft. Leider sind die meisten seiner Götterbilder nur aus einmaligen Erwähnungen bei Pausanias bekannt: ein Ares in Athen (I. 8, 4); ein Asklepios in Mantinea (VIII. 9, 1); eine Here in der Nähe von Athen (I. 1, 5); die Hekate Epipyrgidia am Eingange der Akropolis von Athen, die er zuerst (?) dreigestaltig gebildet haben soll (II. 30, 2); kolossale Bilder der Athene und des Herakles (in Relief?) aus pentelischem Marmor, welche Thrasybulus und seine Genossen nach der Befreiung Athen's in den Heraklestempel in Theben geweiht hatten (IX. 11, 6). Von einer Statue des Dionysos aus Gold und Elfenbein in Athen, die ebenfalls Pausanias (I. 20, 3) erwähnt, besitzen wir wahrscheinlich kleine Nachbildungen auf athenischen Münzen (Beulé, Monnaies d'Athènes p. 261—62; Overbeck, Gesch. d. Plast. 2. Aufl. I. 242): der in damaliger Zeit noch bärtig gebildete Gott sitzt auf einem kunstreichen Throne, bekleidet mit dem Mantel um die Hüften und auf der linken Schulter. Die erhobene Linke stützt er auf den Thyrsos, während er in der Rechten den Kantharos vor sich hinhält. Die ganze Anlage erinnert an den Zeus des Phidias; wir erkennen hier also deutlich den engen Anschluss des Schülers an seinen Meister.

Am meisten gefeiert ist seine marmorne, natürlich der älteren Sitte gemäss noch bekleidete Aphrodite »in den Gärten« bei Athen (Pausanias I. 19, 2; zu scheiden von einer andern im Wettstreit mit Agorakritos gemachten: Plin. XXXVI. 17). Phidias selbst soll an sie die letzte Hand angelegt haben (Plin. XXXVI. 16). Lucian, der sie in den Imagg. 4 zuerst allgemein das schönste unter den Werken des Alkamenes nennt, hebt c. 6 noch einzelne Theile als besonders gelungen hervor: die Wangen und die Vorderansicht des Gesichts, die Extremitäten der Hand, den schönen Rhythmus der Handwurzeln, die leichte Bewegung und die feinen und zarten Ausladungen der Finger. Es geht hieraus hervor, dass Alkamenes, auch abgesehen von der geistigen Bedeutung des Gegenstandes, auf die feinste formelle Durchbildung seiner Gestalten besonderen Werth legte. In sehr eigenthümlicher Weise zeigte sich ein verwandtes Streben auch an einem anderen Werke, seinem Hephaistos in Athen. Er hatte den Gott stehend und bekleidet gebildet und es doch verstanden, unter der Bekleidung das Hinken leise und in einer Weise anzudeuten, dass der Beschauer darin weniger ein Gebrechen, als eine besondere Eigenthüm-

lichkeit des Gottes zu erkennen glaubte (Cic. de nat. deor. I. 30; Valer. Max. VIII. 11, ext. 3). Auf dem Verdienste formeller Durchbildung musste auch der Ruhm der einzigen von ihm angeführten Athletenstatue beruhen, eines Fünfkämpfers, dem der Beiname Enkrinomenos, des Mustergültigen, gegeben war (Plin. XXXIV. 72). Dass die in mehrfachen Wiederholungen erhaltene Statue eines zum Diskuswerfen Stellung nehmenden Athleten auf das Vorbild des Alkamenes zurückgehe, ist eine sehr ansprechende Vermuthung Kekulé's (Arch. Zeitung 1866, p. 169), die jedoch noch nicht als völlig bewiesen angenommen werden darf.

Trotz solcher Verdienste unterlag A. doch einmal in einem Wettstreite mit Phidias wegen nicht genügender Beachtung der durch die besondere Aufstellung eines Kunstwerkes bedingten optisch-perspektivischen Gesetze. Beide Künstler lieferten Athenestatuen u. Alkamenes schien bereits seinen Meister besiegt zu haben, bis bei der Aufstellung an einem hohen Standorte die scheinbaren Fehler u. Mängel der Statue des Phidias sich zu harmonischer Schönheit entwickelten, die Vorzüge des Alkamenes dagegen in gleichem Maße schwanden (Tzetz. Chil. VIII. 353). Doch dürfen wir annehmen, dass er aus diesem Misserfolge Nutzen gezogen haben wird, als ihm der Auftrag wurde, das hintere Giebelfeld des Zeustempels in Olympia mit einer Statuengruppe zu schmücken. Als den Gegenstand gibt Pausanias (V. 10, 8) den Kampf der Lapithen und Kentauren bei der Hochzeit des Peirithoos an. In der Mitte war Letzterer dargestellt, neben ihm auf der einen Seite Eurytion, der das Weib des Peirithoos geraubt hatte, und Kaineus, der diesem zu Hülfe kam; auf der andern Seite aber Theseus, wie er mit einem Beile die Kentauren abwehrt, ferner ein Kentaur, der eine Jungfrau, und ein anderer, der einen Knaben geraubt. Offenbar ist diese Beschreibung unvollständig, da der vordere Giebel dreizehn Figuren und zwei Viergespanne enthielt, und wir werden daher nach den Ecken zu noch einige Figuren ergänzen müssen, die Pausanias als namenlos übergeht (vgl. Welcker, Alt. Denkm. I. 185).

Dass Alkamenes auch an den Arbeiten des Parthenon beschäftigt war, dürfen wir vermuthen, vermögen aber seinen Antheil in keiner Weise näher zu bestimmen. Ganz willkürlich ist dagegen die Annahme Stahr's (Torso I. 272), dass auch der Fries von Phigalia ein Werk des Alkamenes sei. — Zu kurz drückt sich leider Pausanias (I. 24, 3) über eine Gruppe der Prokne aus, welche auf den Mord des Itys sinnt: er sagt nur, dass Alkamenes sie auf der Akropolis zu Athen aufstellte, aber nicht, ob dieser Alkamenes der bekannte Künstler und zugleich Verfertiger der Gruppe war. Letzteres anzunehmen, wird dadurch bedenklich, dass die Behandlung ähnlicher tragisch-pathetischer Momente in der Plastik sich erst gegen die Zeit Alexander's d. Gr. nachweisen lässt.

H. Brunn.

Alken. Samuel Alken, englischer Zeichner und Kupferstecher in Radirmanier und Aquatinta, arbeitete 1780—1796 und stach hauptsächlich Landschaften und Prospekte in Aquatinta.

1) A New Book of Ornaments. Design'd and Etch'd by Sam[l]. Alken etc. 4.
2) The Gypsies, Landschaft mit Figuren. Painted by B (soll heissen R.) Wilson. Sam[l]. Alkin fecit. London Published 1783. qu. Fol. Aquatinta.
3) A wild Bull und A wild Cow. 2 Bll. nach Zeichnungen von W. Fryer.
4) Jagden. 4 Bll. Nach Morland.
5) Der Morgen und der Abend. Nach Morland.
6) The Duke of Newcastle's Retourn from Shooting. Nach Fr. Wheatley. S. Alken und F. Bartolozzi sc. Punktirt. qu. Fol.
7) A French Family (tanzend und spielend). Nach T. Rowlandson. Kolorirt. gr. qu. Fol.
8) An Italian Family (singend und spielend). Nach T. Rowlandson. Kolorirt. gr. qu. Fol. Gegenstück zum vorigen.
9—14) Englische Ansichten. 6 Bll. W. Payne del. S. Alken fecit.
15—22) Irländische Ansichten mit Schlössern und Abteien. 8 Bll. Nach T. S. Roberts. S. Alken et J. W. Eddy fec. Publ. by Roberts 1796. gr. qu. Fol.
   15) Dundbrady Abbey. 16) Carnick Castle. 17) The Entrance to Waterford Harbour. 18) Lismor Castle. 19) East View of city of Waterford. 20) Blackrok Castle. 21) Lower Glanmire. 22) Blarney Castle.
23) Artulley Bridge bei Kenmare. qu. Fol.
24) Pair of Views of the City of Montreal. Nach Dillon. qu. Fol.

s. Ottley, Notices. — Defer, Catalogue général etc. 1[e]. Partie.

W. Schmidt.

Alken. Henry Alken, englischer Maler und Lithograph in der ersten Hälfte dieses Jahrh. Er hat insbesondere Jagdstücke, dann auch komische Darstellungen zur Verbreitung durch den Stich und die Lithographie gefertigt; die meisten derselben hat er selber auf den Stein gezeichnet, einige auch radirt. Mittelmässige Arbeiten, die auf künstlerischen Werth meist keinen Anspruch machen.

a) Von ihm gezeichnet und lithographirt:

1) The Beauties and Defects in The Figure of the Horse Comparatively Delineated by H. Alken. Kolorirte Taf. London (1816). 8.
2) Scraps from the Sketch-Book of Henry Alken. London 1821. Von ihm selbst gest. 4.
3) National sports of Great-Britain, comprised in 50 coloured plates etc. London 1821. Fol. — Zweiter Abdruck, London 1821.
4) Humorous Specimens of Riding etc. etc. London. Thomas M'Lean. (1821—1823). qu. 4.
5) A Touch of the Fine Arts. Illustrated by Henry Alken. 12 kol. Taf. London 1824. 8.
6) Shakespeare's Seven Ages. 7 kol. Taf. Published by E. & C. M'Lean. 1824. qu. 4.
7) Flowers from Nature &c. &c. London. Thomas M'Lean. 1824. 6 Taf. qu. 4.

8) British Proverbs. London. Published by E. & C. M'Lean. 1824. 6 Taf. qu. 4.
9) Sporting Scrap Book. 1824. kol. Taf. 4.
10) Sporting sketches, consisting of subjects relating to the sports of the field, as horses, dogs, live and dead game, wild fowl etc. The whole illustrative of landscape scenery. London 1827. gr. 4.
11) Humorous illustrations to Popular Songs. 43 kol. Taf. gr. 4.
12) Symptom. 42 Taf. gr. 4.
13) Moments of Fancy and Whim. 2 Theile. 4.
14) Involuntary Thoughts, by H. Alken. 6 kol. Taf. 4.
15) Tutors Assistant, containing a variety of amusing Scenes, by Henry Alken. 6 Taf. 4.
16) Sporting Repository. 600 Druckseiten und 20 Taf. Roy. 8.
17) The Art and Practice of Etching; with directions for other methods of light and entertaining Engraving. By Henry Alken. London 1849. Mit 9 Taf. 8.
18) Jorrock's Jaunts and Jollities. The Hunting, Shooting, Racing, Driving, Sailing, Eccentric, and Extravagant Exploits of that renowned sporting citizen Mr. John Jorrocks. Mit 17 Illustr. von Henry Alken. 3d. Edition. London and New-York. 1869. 8.
19) Mail Coach (Postkutsche). Fein ausgeführt. Kol. Fol.
20) Fox Hounds. In Kreidemanier. qu. 4.

b) Nach ihm gestochen und lithographirt:

1—4) Chasse au Rénard. 4 Bll. (Debuché. Lancé. A l'eau. La mort.) Lithogr. von Jaime u. Sabatier. qu. 4.
5—8) Die Hauptmomente der Fuchsjagd. 4 Bll. In Farbenmanier von Th. Sutherland. qu. Fol.
9—12) The Cover, Full cry, check, the Death. 4 Bll. Jagdstücke in Farben. Hunt sc. qu. Fol.
13) Yellowam Wood. Nach Hodges. Jagdstück.
14) Der Marquis H. W. P. Anglesey, ganze Fig. in Uniform. Gest. von Cooper. Fol.
15) Illustrations of Don Quixote. Designed by Henry Alken, and Engraved by John C. Zeitter, and dedicated to the Memory of Cervantes. London 1831. 24 Taf. und Titelbl. qu. 4.

* *G. W. Reid.*

Alkimachos. Alkimachos, ein Maler zweiten Ranges, wird von Plinius xxxv. 139 wegen eines Bildes des berühmten Pankratiasten Dioxippos erwähnt, der in Olympia, ohne einen Gegner im Kampfe zu finden, den Preis erhielt. Dioxippos lebte zur Zeit Alexander's d. Gr.; s. z. B. Aelian V. h. x. 29; xii. 58; Diodor xvii. 100.

H. Brunn.

Alkimedon. Alkimedon, Holzschnitzer. Vergil beschreibt in den Eclogen (iii. 36 ff.) vier geschnitzte Becher aus Buchenholz, zwei davon mit Epheuranken und den Figuren des Konon und eines andern Astronomen, die beiden andern mit Akanthusblättern u. dem Bilde des Orpheus. Dass er bei seiner Schilderung wirkliche Becher vor Augen hatte, ist wol kaum zu bezweifeln; wenn er sie aber Werke des göttlichen Alcimedon nennt, so muss es fraglich bleiben, ob es wirklich einen Künstler dieses Namens gab, oder ob der Dichter, wie häufig in den Eclogen, eine bekannte Persönlichkeit seiner Zeit unter erborgtem Namen feierte.

H. Brunn.

Alkisthene, s. Kalypso.

Alkmaar. Zacharias van Alkmaar, von van Mander unter den Schülern von Cornelis Cornelissen aus Haarlem genannt, scheint um den Beginn des 17. Jahrh., wie seine meisten Zeitgenossen, ausserhalb der Niederlande seine Studien fortgesetzt zu haben. 1631, bei der Gründung der St. Lukasgilde zu Alkmaar, wurde als Maler ein Zacharias Paulusz eingeschrieben. (Dr. A. v. d. Willigen, Korte berigten u. s. w., in dem Nederlandschen Spectator 1867). Nicht unwahrscheinlich ist dies derselbe Künstler, der dann 1648 starb. Das Alckmaer bei van Mander bedeutet doch wol bloss seinen Geburtsort und nicht seinen Namen.

s. K. van Mander, Het leven der Schilders etc. Ausg. von 1617. Fol. 207 b.

T. van Westrheene.

Alkon. Alkon. Ob verschiedene Erwähnungen eines Künstlers Alkon sich auf eine u. dieselbe Person beziehen, lässt sich nicht bestimmt entscheiden. Plinius (xxxiv. 141) citirt einen Herakles in Rhodus, welchen Alkon mit Rücksicht auf die von dem Heros in seinen Kämpfen bewiesene Ausdauer in Eisen gebildet habe. Da an diesem Werke die Ciselirung einen Hauptantheil haben musste, so liegt es nahe, ihn für identisch zu halten mit dem Ciseleur kunstreicher Becher, dessen Athenaeus (xi. 469 A) u. Pseudo-Vergil (Culex v. 66) gedenken. Da Athenaeus sich auf Damoxenos und Adaeos, Dichter der neueren Komödie, beruft, so müsste dieser im Beginne der alexandrinischen Epoche und zugleich der rhodischen Kunstblüte gelebt haben. Endlich aber erwähnt auch Ovid (Metam. xiii. 679 ff.) als Werk eines Alkon noch ein Mischgefäss mit einer ausführlichen Darstellung der Leichenfeier der Menippe u. Metioche, aber freilich als ein Geschenk, welches Anius in Delos dem Aeneas gibt. Dennoch darf man vielleicht wagen, bei Ovid einen starken Anachronismus anzunehmen, zumal er auch die Vaterstadt des Künstlers und noch dazu eine ziemlich unbekannte angibt: er nennt ihn Myleus, aus Mylae oder Myle. Unter den Orten dieses Namens in Sicilien, Thessalien, bei Kreta und an der Küste Cilicien's würde für einen in Rhodus thätigen Künstler zumeist wol der letztere in Betracht kommen.

H. Brunn.

Al-Kutâmi. Al-Kutâmi, d. i. der von dem Berberischen Stamme Kutâma Abstammende (nicht Al-Kitami) war ein berühmter moslimischer Maler in Aegypten und ein Schüler der Banu el-Muallim, welche die Moschee am grossen Karâfa-Berge bei Kairo 976 (366 d. H.) aus-

malten. Er wird ebenfalls dort beschäftigt gewesen sein, beschränkte sich aber nicht auf blosse Dekoration (s. den Art. Banu el-Muallim); denn er malte im Hause des El-Numân an demselben Karâfa-Berge einen Joseph im Brunnen, eine nackte Figur auf schwarzem Grunde, die gleichsam eine Oeffnung in der Firnissfarbe des Brunnens zu bilden schien.

s. Makrizi, Gesch. von Aegypten, Ausg. von Bulak. II. 318.

Ferd. Wüstenfeld u. Fr. W. Unger.

Allai. Antonio Allai, Bildhauer von Reggio, der zu Anfang des 18. Jahrh. am Hofe von Parma viel beschäftigt war. Dann nach Reggio zurückgekehrt, starb er daselbst in vorgerücktem Alter. Vier Statuen von ihm befinden sich wahrscheinlich gegenwärtig noch in Reggio in der Kirche S. Domenico, andere Arbeiten in S. Francesco daselbst. Er bekundete in seinen Werken eine grosse Leichtigkeit und that sich namentlich in der Darstellung von Genien (Kindern) hervor.

s. Tiraboschi, Notizie de' Pittori etc. Modenesi.

*

Allain. Pasquet, Samuel u. Jean Allain, Maler. Dieselben kommen nur als Unterzeichner der Statuten der Malergemeinschaft von Rouen im J. 1668 vor und sind offenbar über die Grenzen ihrer Vaterstadt hinaus niemals bekannt geworden.

s. Archives de l'art français. VII. 209. 211.

J. J. Guiffrey.

Allain. Mlle. Pauline Allain, s. Mme. Jamet.

Allais. Allais, französischer Maler des 18. Jahrh., nach J. R. Füssli's Künstlerlexikon ein Mitglied der Akademie von S. Luc zu Paris, malte angeblich Bildnisse in Oel und Pastell.

Nach ihm soll Et. Fessard das Bildniss des Arztes J. A. Peissonnel und P. Aveline ein Titelbl. zu einem Andachtsbuche gestochen haben. Das letztere stellt vor: In der Mitte das Kreuz, zu dessen Fuss der siebenköpfige Drache; links flieht der gekrönte Tod; rechts überstürzt sich Satan, seine Krone ist ihm entfallen. Oben links Christus mit Engeln zur Rechten, noch höher Gottvater und ganz oben die Taube. Ero mors tua —. Alais inv. 8.

s. Heineken, Dict. — Füssli, Künstlerlexikon und Neue Zusätze.

Notiz von L. Gruner.

Allais. Allais, franz. Kupferstecherfamilie, in welcher sich künstlerisches Talent drei Generationen hindurch vom Vater auf den Sohn vererbte.

Louis Jean Allais, geb. zu Paris den 29. März 1762, † den 27. Aug. 1833, radirte und stach in Grabstichel- und Aquatintamanier. Unter der beträchtlichen Anzahl seiner Bll. sind einige in punktirter oder getuschter Manier mit vielem Fleiss gearbeitet; im Allgemeinen aber war er mit seinem einförmigen Machwerk auf Markt- und Fabrikwaare angewiesen.

Die Nrn. von 1—12 sind in Tuschmanier.

1) Die hl. Jungfrau. Brustbild in einem Oval. Nach Guido Reni. 1806. 4.

2) Die Freiheit, geflügelte weibliche Figur, sitzend, das Haupt mit Lorbeeren bekränzt, in der rechten Hand eine Pike, worauf eine Jakobinermütze gespiesst ist. Nach A. E. Fragonard. gr. Fol.

3) Die Gleichheit, sitzende weibliche Figur, mit jedem Arm gestützt auf eine ägyptisch stilisirte vielbrüstige Statue, welche vermuthlich die Natur vorstellen soll. Nach A. E. Fragonard. Gegenstück zu dem vorigen. Fol.

4) Die Freiheit, sitzende weibliche Figur. Nach A. E. Fragonard. 4.

5) Medaille auf das Fest der Einheit und Untheilbarkeit der franz. Republik am 10. August 1793. Auf der Vorderseite kommt die republikanische Konstitution unter Donner und Blitz aus dem Schooss des »Berges« hervor; die Rückseite stellt ein mit Eichenlaub umkränztes Fascesbündel vor; oben darauf ist eine Jakobinermütze gesteckt und unten daran hängt das Richtscheit. Zwei Runde auf demselben Bl. qu. Fol.

6) Medaillon auf den IX. Thermidor des Jahres II (27. Juli 1794). Einigkeit und Freiheit bekränzen mit Oliven- und Eichenlaub das franz. Volk, welches stehend und ganz nackt vorgestellt, in der einen Hand eine Keule und mit der andern den durch einen Felsblock versinnbildlichten Nationalkonvent aufrecht hält. 8.

7) Alexander trinkt die ihm von seinem Arzte Philippus dargereichte Medizin. Nach O. Tassaert. gr. qu. Fol.

8) Erasistratus entdeckt die Liebe des Antiochus zur Stratonike. Nach B. West. Gegenstück zu dem vorigen. gr. qu. Fol.

9) Austellung der Leiche Lepelletier's auf dem Fussgestell der ehemaligen Reiterstatue Ludwig's XIV. auf dem Pikenplatz (jetzt Vendômeplatz), am 24. Januar 1793, an welchem Tage ihr die Ehre der feierlichen Beisetzung im Pantheon zu Theil wurde. Fol.

10) La Colonne de Rosback. Napoleon I. auf dem Schlachtfelde von Rossbach, 18. Oktober 1806, befiehlt die daselbst errichtete Säule abzureissen und nach Paris zu schaffen. Nach Debret. gr. qu. Fol.

11) Alexander I., Kaiser von Russland. Brustbild, 3/4 links. Nach L. de Saint-Aubin. 4.

12) Graf Sulpice von Imbert de la Platière, 3/4 links, in einem mit Oliven- und Eichenzweigen geschmückten Oval. Unten darunter Wappen, Devise und Titel der verschiedenen Schriften des Grafen. Fol.

13) Necker; 3/4 links, Oval auf einem Fussgestell; daneben eine liegende weibliche Figur, die Staatsverwaltung vorstellend, und ein Genius, der Necker's Schrift: De l'administration des Finances de France bekränzt. Nach Roier de Casinir. Radirung. 8.

14) Derselbe; 3/4 links. Oval auf einem Piedestal, an dessen Vorderseite eine Tafel eingelassen ist mit der Inschrift: Mr. Necker. Nach dems. Radirung. 12.

15) Catherine Vassent, das Heldenmädchen von Noyon; 3/4 rechts. Tuschmanier. 12.

16) 35 Bildnisse in Ovalen, darunter: Brillat-Sava-

rin, Camus, Malouet, Maury, Graf Mathieu von Montmorency, Abbé Sieyès, u. s. w. für die Collection générale des portraits de MMrs. les Députés à l'assemblée Nationale tenue à Versailles le 4 mai 1789. Paris chez Levachez, 1789. 4. 136 Platten in getuschter Manier.

17) L'Enfantillage. Nach J. B. Huet. Im Vordergrunde einer Landschaft zwei an der Erde und auf einander liegende Amorinen, die sich küssen; daneben zwei brennende Fackeln und zwei sich schnäbelnde Tauben. Radirtes Bl. qu. 4.

18) Le Retour de la Promenade. Nach L. Boilly. Eine Familienmutter kehrt nach Hause zurück mit ihren Kindern in einem Rollwagen, vor welchem ein grosser Hofhund gespannt ist. Tuschmanier. gr. qu. Fol.

Die Nrn. 19—30 sind in Aquatinta.

19) Le Tambour de basque. Nach Adam Buck.
20) Le Triangle. Nach dems.
Gegenstücke. qu. Fol.

21) Bétail en repos. Nach A. Cuyp.
22) Bétail s'abreuvant. Nach dems.
Gegenstücke. gr. qu. Fol.

23) L'Entrée dans le bois. Nach C. Vernet.
24) La chasse. Nach dems.
Gegenstücke. gr. qu. Fol. — Die ältesten Abdrücke aus der ersten franz. Kaiserzeit haben die Adresse des Verlegers Ostervald l'ainé; die neueren sind von 1843.

25) L'arrivée au cabaret. Nach Swebach-Defontaine.
26) Les Palefreniers. Nach dems.
Gegenstücke. qu. Fol.

27) Le Haras. Nach Swebach-Defontaine.
28) Le marché aux chevaux. Nach dems.
Gegenstücke. qu. Fol.

29) L'abreuvoir. Nach Swebach. gr. qu. Fol.

30) Le Jockey effrayé. Nach Cotteau. qu. Fol.

31) Ansicht des Portals der Kirche Sainte-Croix in Orléans. Nach der Zeichnung von Diot. An 13. Tuschmanier. Fol.

32) Ehemaliges Denkmal der Jungfrau von Orléans. Nach der Zeichnung von Diot. 1817. Tuschmanier. Fol.

33) Verschiedene Bll. mit architektonischen und naturhistorischen Gegenständen, für die Description de l'Egypte. Fol. max.

s. Le Blanc, Manuel. — J. Renouvier, Histoire de la Gravure pendant la Révolution. p. 263.

Mlle Angélique Briceau, verehlichte Allais, lieferte eine ziemliche Anzahl Stücke in Tuschmanier, namentlich Bildnisse von berühmten Personen der Revolution, in grossen Ovalen, die in Farben gedruckt sind nach Art der Porträte von P. M. Alix, jedoch kein anderes Verdienst haben als ihren grellbunten Anstrich und melodramatischen Ausdruck. Sie bezeichnet ihre Bll. anfangs: Briceau oder A. Briceau, und später: Angélique Briceau, femme Allais.

1) Les vingt cinq préceptes de la Raison, par J. Grasset Saint-Sauveur. a Bordeaux, le 28 Frimaire l'an II (18 Décembre 1793). Diese Lehren der Vernunft sind in einem Rahmen geschrieben, an dessen Binnenseiten sich zwei Bäume erheben. Unten eine Landschaft mit einem aus dem Meer hervorragenden Felsen; auf der Spitze desselben sitzt die siegreiche Republik, in ihrer Rechten eine Jakobinermütze haltend, die Linke auf eine Keule gestützt, und mit den Füssen einer Schlange den Kopf zertretend. Tuschmanier. Fol.

2) Auber-Dubayet, General. Ganze Figur, in blossem Kopfe, die rechte Hand in den Leibrock gesteckt, die Linke behandschuht und auf einen Hügel gestützt, wo sein Federhut liegt. Nach J. Boilly. Tuschmanier. gr. Fol.

3) Joseph Barra, der kleine republikanische Husar. Halbe Figur, 3/4 rechts. Oval. Buntdruck. Fol.

4) Joseph Chalier, Distriktspräsident in Lyon 1793; 3/4 rechts. Oval. Buntdruck. Fol.

5) Jean Jacob, Bewohner vom Jura, 120 Jahr alt; 3/4 rechts. Oval. 1789. Tuschmanier. 4.

6) Lepelletier de Saint-Fargeau; 3/4 rechts. Oval. Buntdruck. Fol.

7) Ludwig XV., König von Frankreich, und sechs andere Bildnisse: der Dauphin und die Dauphine, der spätere Ludwig XVI. und Marie-Antoinette, der Graf von Provence und Marie Josephine Louise von Savoyen. Nach J. B. Huet. 7 Ovale in demselben Rahmen. Röthelzeichnungsmanier. gr. Fol.

8) Ludwig XVI., »König der Franzosen«. In ganzer Figur unter einem Thronhimmel stehend und im königlichen Kronornat abgebildet, die rechte Hand auf den Zepter gestützt; in der linken den Federhut haltend. Nach Callet. 1791. Mit der unorthographisch und politisch absonderlich abgefassten Unterschrift: Louis Seize, Roi des Fraucais. gr. Fol.

9) Catherine Vassent, das Heldenmädchen von Noyon; 3/4 rechts. Oval. Buntdruck. 4.

10) Agricola Viala, Kommandant des republikanischen Volontärbataillons im Vauclusedepartement. Halbe Figur, 3/4 links. Oval. Buntdruck. Fol.

11) Neun Porträte für die Collection générale des portraits de MMrs. les Députés à l'assemblée Nationale tenue à Versailles le 4 mai 1789. Paris, chez Levachez, 1789. 4. 136 Platten in Tuschmanier.

12—13) 1re und 2me Vue du Lac de Genève. Gegenstücke. In Farbendruck. qu. Fol.

s. J. Renouvier, Histoire de l'art pendant la Révolution. p. 265.

Jean Alexandre Allais, geb. zu Paris 29. März 1792, † daselbst 9. November 1850, Sohn des Louis Jean Allais und der vorigen, Schüler von Urbain Massard und Fossoyeux, arbeitete anfangs ohne besonderes Glück in der klassischen Manier des Kupferstichs, verlegte sich aber nachher mit besserem Erfolg auf die Aquatintamanier, die in neuester Zeit so häufig zur Hervorbringung glänzender Prunk- und Effektstücke angewendet wird. Seine Bll. sind sehr zahlreich und vielfach nach den Bildern von Schopin, E. Dubufe, Jacquand, Destouches, Granier, Roehn, Winterhalter und andern Modemalern ausgeführt. Hübsche Frauen und Mädchenköpfe, Scenen des geselligen Verkehrs der höheren und mittleren Stände, Episoden aus historischen Romanen und aus dem Leben berühmter Künstler, auch Madonnen und heilige

Frauen, ja sogar alttestamentarische Geschichten in modern orientalischem oder theatralischem Gewande, bilden die Gegenstände der Darstellung. Diese Bilder mit ihren verallgemeinerten, so zu sagen internationalen Physiognomien, aus denen alles Eigenthümliche, Individuelle verwischt ist und welche der Phantasie gerade so viel gestatten, dass jeder Beschauer, welchem Lande und Volke er auch angehören mag, die noch fehlenden Züge der lieben Seinigen und Anverwandten hineinmalen kann, gefallen in gewissen Kreisen ungemein. Den Aquatintastechern verdanken solche Kunstliebhaber die Freude, hier eine Schwester als Rebekka, dort ihre theure Ehehälfte als Madonna oder Prinzessin zu sehen, in jenen galanten Gesellschaften und Versammlungen stattlich geputzter Damen und Kavaliere viele Personen ihrer weiteren oder engeren Bekanntschaft zu begegnen. Auch muss man gestehen, dass die Stiche eine bessere Wirkung hervorbringen als die Originalgemälde; was im Bilde nicht selten Gefühl und Auge beleidigt, ist im Kupferstiche theils verdeckt, theils gemildert. Ein etwas strenger Kunstfreund wird freilich aus diesen Bll. keinen befriedigenden Eindruck mitnehmen. Aber im Besitz der hohen Gunst eines ansehnlichen und reichen Publikums der alten und neuen Welt, haben sie in jede grosse Kunsthandlung Europa's und Amerika's ihren Weg gefunden, und sind hauptsächlich für Liebhaber, denen es nicht um das Bereichern ihrer Mappen, sondern um das Ausschmücken ihrer Zimmer zu thun ist. Bei aller Brillanz und Wirkung tragen daher auch viele Bll. deutliche Spuren der Eilfertigkeit und den Charakter einer Kaufmannsspekulation, deren Ausführung fabrikmässig betrieben worden.

Alle Bll. bei welchen die Stichgattung nicht angegeben, sind in Aquatinta:

1) Adam und Eva. Nach Carlo Cignani. 1819. Grabstichelbl. aus der ersten Zeit des Künstlers. Fol.
2) Zusammentreffen Isaak's mit Rebekka. Nach F. Bouterweck. (Kölner Kunstvereinsbl. für 1842/43.) 1844. gr. qu. Fol.
3) Jeremias pleurant sur les ruines de Jérusalem. Nach H. Vernet. 1845. Fol.
4) La Vierge de Canteleu. Maria mit dem Christuskinde auf Wolken sitzend. Nach Schopin. 1846. Fol. max.
   I. Mit dem eingeritzten Namen der Künstler.
   II. Mit den Künstlernamen und der Titelunterschrift.
5) La Vierge à la croix. (Das Porträt der Madame Dubufe darstellend.) Nach Dubufe. 1846. Fol.
6) Der hl. Vincent de Paul, im Himmel von den Findelkindern empfangen. Nach Robert-Fleury. 1839. gr. Fol.
7) Ste. Therèse en extase. Nach J. Jacquand. 1839. gr. Fol.
8) Die hl. Genovefa bittet den Himmel die Saaten zu verschonen. Nach F. Grenier. 1837. gr. Fol.
9) Le fleuve Scamandre. Nach Lancrenon.
10) La Sculpture. Nach Ducis.
   Zwei Grabstichelbll. für die Galerie du Luxembourg, des Musées, Palais et Châteaux Royaux de France. 1827. Fol.
11) Phrosine et Melidore. (Er hält die nackte Phrosyne umschlungen.) Scene aus dem Gedicht von Gentil-Bernard. Nach L. E. Rioult. 1831. Grabstichelbl. gr. Fol.
   I. Mit der Adr. des Stechers u. der Verleger Chaillon u. Rittner.
   II. Mit der Adr. des Verlegers Boivin.
12) Paul et Virginie. Nach Schopin. Fol. max.
13) Virginie au bain. Nach dems. Fol. max. Seitenstück zum vorigen. Beide 1845.
14) Don Juan et Haïdée. Nach Dubufe. 1839. qu. Fol. max.
15) Effie und Jenny im Kerker von Edinburgh. Nach Schopin. Fol.
16) Das schöne Mädchen von Perth bei H. Smith. Nach dems. Fol. Seitenstück zum vorigen. Beide 1836.
17) La leçon de Henry IV. Nach Fragonard. 1823. Grabstichelbl. (Für die Société des amis des arts gestochen.) Fol.
   I. Nur mit Künstlernamen u. Datum.
18) Rubens recevant dans son atelier la visite de Marie de Medicis. Nach Jacquand. 1841. qu. Fol. max.
19) Ribera arraché à l'indigence par la munificence du Cardinal Ximenes. Nach Jacquand. 1841. qu. Fol. max.
20) L'arrestation de Charles I (König Karl I. von England wird im Schloss Holdenby durch den Abgesandten Cromwell's, Cornet Joyce, 1647 verhaftet). Nach Jacquand. 1843. qu. Fol. max.
21) König Karl II. von England segnet die Kinder eines Fischers, der ihm auf seiner Flucht eine Schutzstätte gewährte. Nach Jacquand. 1843. qu. Fol. max.
22) Van Dyck peignant son premier tableau (Van Dyck mit seiner Geliebten bei seinem Gemälde: der hl. Martin). Nach L. Ducis. Angefangen von J. F. Ribault, beendigt nach seinem Tode 1820 von J. A. Allais, 1821. (Für die Société des amis des arts gestochen.) gr. Fol.
   I. Vor der Schr. nur mit den Künstlernamen.
23) Van Dyck peignant sa maîtresse. Nach L. Ducis. 1822. gr. Fol.
24) Fénélon ramenant à une pauvre femme la vache qu'elle avait perdue. Nach Beaume. 1837. gr. Fol.
25) Jean Bart enfant jure de venger son père. Nach Steuben oder nach Vetter? 1845. Fol. max.
   I. Vor aller Schr.
26) Adieux de Napoléon à son fils, le 25. Janv. 1814. Nach Grenier. Gemeinschaftlich mit seinem Sohn P. P. Allais gearbeitet. 1848. gr. Fol.
27) Lucrezia Crivelli, Mätresse des Lodovico Sforza, bekannt unter dem Namen: La Belle Féronnière, Mätresse Franz' I. von Frankreich. Nach L. da Vinci. 1819. Grabstichelbl. Seitenstück zu No. 29. Fol.
   I. Mit dem Namen des Stechers: Allais del[it]. et sculpsit, in angelegter Schrift.
28) Cecilia Gallerani, Mätresse des Lodovico Moro, Herzogs von Mailand. Nach B. Luini. 1819. Fol.
29) Mona Lisa del Giocondo, bekannt unter dem Namen: La Joconde. Nach L. da Vinci. 1819. Grabstichelbl. Seitenstück zu No. 27. Fol.
   I. Mit dem Namen des Stechers: Allais del[it]. et sculpsit in angelegter Schrift.

30) Josephine, Kaiserin der Franzosen. Halbe Fig., $^3/_4$ links. Nach E. Dévéria. kl. Fol.
31) Erzherzogin von Montmorency. Nach Dubufe. Gemeinschaftlich mit seinem Sohne P. P. Allais gestochen. 1848. gr. Fol.
32) Louis-Benoit Picard, dramatischer Dichter. Brustbild, $^3/_4$ rechts. Nach Boilly. 1822. Grabstichelbl. 8.
I. Vor der Schr. nur mit den Künstlernamen und Datum.
32a) Sir Astley Cooper. Med. Dr. Brustb. J. W. Rubidge publ. 1824. Punktirt. Fol.
33) Imprudence et Malice. Karnevalsscene. Nach Franquelin. Fol.
34) Séduction et Jalousie. Ballscene. Nach dems. Fol. Gegenstück zum vorigen. Beide 1835.
35) Ne boude donc pas! Liebesscene. Nach O. Tassaert. qu. Fol.
36) M'aimera-t-il toujours? Halbfig. eines Mädchens, einen Brief in der Hand haltend. Nach Guet. 1846. Fol.
37) S'y préparant. Nach Rioult. Fol.
38) Y entrant. Nach dems. Fol. Gegenstück zum vorigen. Beides Mädchen im Bade.
39) La Glaneuse. Nach Court. Fol.
40) La Batelière de Brienz. Nach dems. Fol. Gegenstück zum vorigen. Beide 1841.
41) Candeur. Nach Winterhalter. Fol.
42) L'ingénuité. Nach Brocky. Fol. Gegenstück zum vorigen. Beide 1847.
43) L'heure du rendez-vous. Nach Lepaulle. 1843. Fol.
44) Georgina. Halbfig. Nach Lepaulle. 1842. Fol.
45) Zwei junge Frauenzimmer liebkosen einen Papagei. Nach Court. 1835. Fol.
46) La première Prière. Nach E. Dubufe. 1850. Fol. max.
47) Avant la prière. Nach E. Dubufe. 1840. Fol.
48) Après la prière. Nach dems. 1843. Fol. Gegenstück zum vorigen.
49) La Fleur des salons. Junges Mädchen in fast ganzer Figur. Nach Dubufe. 1846. Fol.
50) L'heureux Avocat. Nach E. Charpentier. qu. Fol. max.
51) Le Maire charitable. Nach dems. qu. Fol. max. Gegenstück zum vorigen. Beide 1840.
52) Le Médecin bienfaisant. Nach Duval-le-Camus. qu. Fol. max.
53) Le Bon Curé. Nach dems. qu. Fol. max. Gegenstück zum vorigen. Beide 1838.
54) Les Réfractaires. Scene aus dem Volksleben der Vendée. Nach Duval-le-Camus. 1838. qu. Fol. max.
55) L'honnête Négociant. Nach Latil. 1841. qu. Fol. max.
56) La Réprimande (eine Mutter schilt ihre Tochter). Nach Destouches. 1841. gr. Fol.
57) Le Devin de village. Nach A. Roehn. qu. Fol. max.
58) La Prédiction accomplie. Nach dems. qu. Fol. max. Gegenstück zum vorigen. Beide 1844.
59) La Rencontre à l'église. Nach A. Roehn. Fol.
60) La Sortie de l'église. Nach dems. Fol. Gegenstück zum vorigen. Beide 1845.
61) Le Page indiscret. Nach Jacquand. gr. Fol.
62) Le Page gourmand. Nach dems. gr. Fol. Gegenstück zum vorigen. Beide 1842.
63) L'Enfant trouvé. Nach Fr. Grenier. qu. Fol. max.
64) L'Enfant volé. Nach dems. qu. Fol. max. Beide Bll. Scenen aus dem Leben einer wandernden Seiltänzerbande. Gegenstücke. 1842.

s. Le Blanc, Manuel.

Prosper-Paul Allais, Sohn und Schüler des vorhergehenden, geb. zu Paris 13. April 1827, arbeitete wie sein Vater in Grabstichel- und Aquatintamanier. Seine Bll. der letzteren Art sind meistentheils in grösstem Format und mit ungemeiner Virtuosität behandelt. In der Regel ist auf denselben sein Name ausgeschrieben: P. Paul Allais. P. P. ALLAIS. Manchmal findet man auch folgende Monogramme:

PPA. sc. PA.

1) Satan am Hofe des Chaos. Nach Flatters. 1862. Für die Prachtausgabe einer franz. Uebersetzung von Milton's »verlorenem Paradies«. Grabstichelbl. Fol.
2) La très-Sainte Vierge, dite de Séville. Nach Murillo. 1864. Fol. max.
3) Le Pain des Anges. Nach Holfeld. Der kleine Jesus reicht dem vor ihm knieenden kleinen Johannes ein Brod aus einem Korbe, welchen vom Himmel herabschwebende Engel halten. qu. Fol.
4) Sainte Cécilie. Nach B. Luini. Fol.
5) Télémaque dans l'île de Calypso. Nach D. Papety. qu. Fol. max.
6) Éducation d'Alcibiade (Sokrates unterrichtet den Alkibiades). Nach E. Hamman. 1869. qu. Fol. max.
7) Belle réponse de Cornélie, mère des Gracques. Nach Schopin. 1865. qu. Fol. max.
8) Le Dante exilé à Ravenne. Nach E. Hamman. 1861. qu. Fol. max.
9) Raphael chez la princesse d'Aragon (Raphael malt das Bildniss der Johanna von Aragonien). Nach C. M. de Pignerolle. 1858. qu. Fol. max.
10) Raphael présenté par Bramante à Léonard de Vinci au moment ou il peint la Joconde (Mona Lisa). Nach Mme. Brune-Pagès. 1850. qu. Fol. max.
11) Paul Veronèse sur le canal de Venice; accompagné de sa suite, il se rend chez le Doge Mocenigo. Nach Pignerolle. 1853. qu. Fol. max.
12) Paul Veronèse reçois la visite du doge Mocenigo et du Titien. Nach E. Hamman. 1858. qu. Fol. max.
13) Shakespeare lisant Hamlet à sa famille. Nach E. Hamman. 1864. qu. Fol. max.
14) Beethoven chez Mozart. Nach H. Merle. 1863. qu. Fol. max.
15) Napoleon III. als Präsident der Republik. $^3/_4$ rechts. Nach H. Vernet. Oval. 1852. 8.
16) —— Ders., als Kaiser der Franzosen. $^3/_4$ rechts. Nach H. Vernet. Oval. 1853. 8.
17) Le Cygne. Nach Schopin. Badende Frauen am Ufer eines Wassers, auf welchem ein Schwan schwimmt. 1852. Fol. max.
18) Le petit Cavalier. Nach Beaume. 1852. Fol.
19) Le petit Savoyard. Nach Bellangé. 1852. Fol. Gegenstück zum vorigen.
20) Les Cadeaux de Noël. Nach Holfeld. Oval. 1856. gr. qu. Fol.

E. Kolloff.

Allan. Andreas Allan, Maler zu Edinburgh im Beginne des 18. Jahrh.

Das Bildniss des Künstlers wurde gemalt von W.

Robinson und gest. von Richard Cooper d. Ä. zu Edinburgh.

Nach ihm gestochen:

1) Sir Walter Pringle, Lord of Session, † 1726. Gest. von R. Cooper d. Ä. Fol.

2) William Carteret. Gest. von R. Cooper d. Ä.

W. Engelmann.

Allan. David Allan, englischer Maler, geb. zu Alloa (Stirlingshire) den 13. Febr. 1744, † zu Edinburgh den 6. Aug. 1796. Er erhielt seinen ersten Unterricht in der von den Buchdruckern Robert und Andrew Foulis zu Glasgow neu gegründeten Zeichenakademie; schon mit seinem zwölften Jahre eingetreten, erlernte er dort die Malerei und Kupferstecherkunst. 1764 ging er nach Italien und wurde in Rom von dem Maler und Archaeologen Gavin Hamilton als Schüler angenommen. In Folge ernster Studien machte er derartige Fortschritte, dass er 1773 an der Akademie von S. Luca den Preis für die historische Malerei erhielt; und zwar mit der Darstellung eines oft behandelten Gegenstandes, der Erfindung der Zeichenkunst, nach der bekannten griechischen Sage (s. Stiche b. No. 1—3). Seine Auffassung zeigte eine gewisse Frische u. Eigenthümlichkeit; Cunningham hat daher dieses Bild — das auch von Wilkie gelobt wurde — für sein bestes überhaupt erklärt. Noch malte damals A. zu Rom für Lord Cathcart die Parabel vom verlorenen Sohne, sowie eine Anzahl von Kopien nach alten Meisterwerken.

Nach England 1777 zurückgekehrt, sah A. wol, dass er die ehrgeizigen Versuche, im grossen historischen Stil sich hervorzuthun, aufgeben müsse. Derartige Darstellungen liebte jene Epoche nicht, auch war dazu sein Talent nicht angethan. Er begnügte sich also mit der Schilderung sittenbildlicher Vorgänge. Nach einem mehrjährigen Aufenthalt in London liess er sich gegen 1780 zu Edinburgh nieder, wo er sich auch 1788 mit der Tochter eines Goldschmieds vermälte. Er entnahm nun die Gegenstände seiner Kunst dem schottischen Leben und eröffnete so eine neue Gattung, in welcher er der Vorgänger des weit berühmteren Wilkie wurde. Im J. 1786 wurde A. zum »master« der Akademie von Edinburgh erwählt, an Stelle von Runciman; er versah dieses Amt bis zu seinem zehn Jahre später erfolgenden Tode.

A. war ein fruchtbarer Meister; er hat eine ziemliche Anzahl von Gemälden, Zeichnungen und Aquarellen hinterlassen. Die Illustrationen zu Gentle Shepherd, einer Dichtung von Allan Ramsay, hat er nach seiner eigenen Zeichnung auch in Aquatinta gestochen. In der dem Buche beigegebenen Widmung an Gavin Hamilton schreibt der Meister von sich selbst: »Das Land ermuthigt nicht zu heroischen oder historischen Vorwürfen; ich bin daher froh, auf einem bescheideneren Felde zu arbeiten und, ohne zu niedrigen Gegenständen herabzusteigen, eine genaue Darstellung des gewöhnlichen Lebens zu geben«. Damit hat A. selber das Gebiet und den Charakter seiner Kunst bezeichnet. Es gelang ihm bisweilen, das Landleben mit einer gewissen bäuerischen Grazie zu schildern, wie z. B. in den Schäferscenen und den Landschaften, mit denen er Ramsay's Werk illustrirt hat. Dabei lässt freilich seine Zeichnung zu wünschen übrig, wie in seinen Gemälden die Färbung bunt u. schwer ist. Er verstand sich dagegen auf charakteristischen Ausdruck und hatte eine Art Humor oder vielmehr Drolligkeit in der Darstellung. Man hat ihn daher den schottischen Hogarth genannt. Allein diese Anerkennung ist zu hoch gegriffen, und weder in der Tiefe der Charakteristik, noch in der komischen Kraft kann er sich mit Hogarth messen.

A. hat auch die Vignetten zu Campbell's Geschichte der Poesie in Schottland gezeichnet und die Dichtungen von Burns, dessen Freund er war, illustrirt. Vier Darstellungen aus dem römischen Karneval (s. Stiche b. No. 4—7) stammen aus der Zeit des italienischen Aufenthaltes; in ihnen mischt sich das Komische mit der Sittenschilderung. Im Besitze des Herrn Gibson Craig zu Edinburgh befindet sich ein Aquarell mit der Jahrzahl 1792, dessen Waagen lobend gedenkt. Einige Bilder aus dem Volksleben seiner Heimat, wie Die schottische Hochzeit u. Der Hochlands-Tanz, sind von grossem Einfluss auf die Ausbildung der Genremalerei in seinem Lande gewesen. Seine Bildnisse waren nach Cunningham, der das Leben des Meisters ausführlich erzählt und auch seine Werke aufgeführt hat, durch eine schlichte Aehnlichkeit bemerkenswerth.

Das Bildniss des Meisters, während seines italienischen Aufenthaltes von ihm selbst gemalt, im Museum von Edinburgh.

—— Dass. von ihm gest. s. a) No. 20.

s. Cunningham, Lives of the most eminent British Painters etc. 2d. ed. London 1830 f. — Fiorillo, Gesch. der zeichn. Künste. V. 801.

* *P. Mantz.*

a) Von ihm gezeichnet u. gestochen:

1) Eine Tafel mit Freimaurer-Emblemen etc. Zu einer Aufforderung, der Alloa-Loge beizuwohnen. Brother D Allan pinxt 1764. Jugendarbeit, als Allan Meister wurde. h. 171, br. 152 Mill.

2) Neapolitan Girl (Mädchen von Neapel). Ganze Fig. spinnend gegen links gehend. h. 131, br. 73 Mill.

3) Eumulus, Ulisses's herd Keeper (Eumulus [Eumaeos?] der Hirt des Ulysses). Ganze Fig. zur Rechten, in nachdenklicher Stellung die Hände auf den Stab stützend; ein Schaf und eine Ziege gehen weidend nach Links. h. 132, br. 107 Mill.

4) Poor Hautboy (Alter Mann, auf einem Stuhle sitzend und die Hoboe spielend). h. 108, br. 129 Mill.

5) Maid of the Island of Procida in the Mediterranean (Mädchen von Procida). D. Allan. ad viv. del. 1769 et tinta Fecit. h. 185, br. 125 Mill.

6) Mann in ganzer Figur mit einem Schurzfell, einem Zettelträger gleich. h. 173, br. 106 Mill.

No. 2—6 scheinen frühe Versuche des Meisters zu sein, Radirung mit Aquatinta zu verbinden; sie sind nur zum Theil gelungen.

7) Edinburgh Volunteers (Freiwillige). 1794. D Allan fec^{t}. h. 226, br. 174 Mill.

8) The Lovers meeting (Begegnung der Liebenden). D Allan fec^{t}. 1795. h. 82, br. 89 Mill.

9) Calabrian Shepherds playing the Pastorale to the Infant Jesus on Christmas at Rome (Kalabrische Schäfer zu Weihnachten in Rom). D Allan inv^{t}. & etch^{t}. h. 297, br. 216 Mill.

10) Pilgrims paying their Devotions in S^{t}. Peters Church at Rome (Andächtige Pilger in der Peterskirche zu Rom). D Allan inv^{t}. & etch^{t}. h. 297, br. 193 Mill.

11) Preaching in the Colloseo at Rome (Predigt im Kolosseum zu Rom). D. Allan inv^{t}. & etch^{t}. h. 298, br. 193 Mill.

12) A Hermit on the Appian way at Albano near Rome (Eremit auf der Via Appia bei Albano). D Allan inv^{t}. & etch^{t}. h. 300, br. 215 Mill.

13) Neapolitan Painter (Neapol. Maler). D Allan inv^{t}. & etch^{t}. h. 296, br. 214 Mill.

14) Neapolitan Dance (Neapol. Tanz). D Allan inv^{t}. & etch^{t}. h. 298, br. 193 Mill.

15) The General Assembly of the Kirk of Scotland (Generalversammlung der Kirche von Schottland; 1783). D Allan inv^{t}. et aq. for. fecit 1787. h. 300, br. 458.

16) Laying the Foundation Stone of the University of Edinburgh (Grundsteinlegung der Universität Edinburgh). h. 296, br. 457 Mill.

17) Presbyterian Penance. Da Allan inv^{t}. et Tinta fecit Ed^{r} 1784. h. 333, br. 383 Mill.

Nach einer grossen Anzahl von Abzügen wurde die Platte mit der Nadel aufgearbeitet und die Inschrift verändert in »Black Stool«.

Kopie davon unter der ersten Ueberschrift von George Cruikshank, s. W. Reid, Catalogue of Cruikshank's Works, No. 22.

18) Akademie zu Glasgow, errichtet von den Brüdern Foulis. Entworfen von Allan um 1764. h. 230, br. 286 Mill.

19) Darstellung einer Maschine, um mehrere Personen zugleich zu rasiren. h. 186, br. 223 Mill.

20) Selbstbildniss. Radirung und Aquatinta. h. 148, br. 88 Mill.

21) Die Illustrationen zu Allan Ramsay's Gentle Shepherd. Edinburgh, Foulis. 1788. 8. In Aquatinta.

Der zweiten Ausgabe: Edinburgh 1808 in 2 Voll. 8. sind Denkwürdigkeiten aus dem Leben David Allan's angehängt. Auch ist diese Ausgabe von Allan kommentirt.

b) Nach ihm gestochen:

1) The Origin of Painting (Ursprung der Malerei). Ein Mädchen, den Schatten ihres Geliebten an die Wand zeichnend. Dom. Cunego sc. 1776. gr. Fol.

2) —— Dass. L'Origine della Pittura. S. Tresca sc. Punktirt. Oval. Fol.

3) —— Dass. Gest. von Gius. Bortignoni. Oval. Fol.

4—7) Vier römische Karnevalszenen. In Aquatinta von P. Sandby. 1787. Fol.

4) The Opening of the Carnival (Eröffnung des Karnevals).

5) Politeness of the Romans to Strangers (Artigkeit der Römer gegen die Fremden).

6) Horse Race at Rome (Pferderennen zu Rom).

7) The Victor conducted in Triumph (der Sieger — das siegende Pferd im Wettrennen — im Triumphzug).

8) Tanzende Hochlands-Bauern. Radirung und Aquatinta. qu. Fol.

9) Confession (Beichte). Ein junges Weib kniend neben einem im Beichtstuhl sitzenden Priester. D Allan pinx^{t}. Joh. Volpato sculp. Fol.

10) John Campbell, Vorsänger der Canongatekirche zu Edinburgh. † 1795. Mit einem Musikblatt in der Hand. Gest. von Lizars. 4.

11) Illustrationen zu Burns' lyrischen Gedichten. (Ausgabe von Dumfries, 1786?).

12) Vignetten zu: Campbell's History of Poetry in Scotland. 1798. 2 Voll. 4. Selten, da nur 90 Exemplare des Werkes existiren.

G. W. Reid.

Allan. Sir William Allan, englischer Maler, geb. zu Edinburgh 1782, † daselbst den 23. Febr. 1850. In die Lehre zu einem Wagenfabrikanten gegeben, um bei demselben das Wappenmalen zu erlernen, fühlte er sich bald zu einer edleren Kunst berufen und trat als Schüler in die Akademie von Edinburgh ein, deren Leiter damals Graham war, und wo er mit David Wilkie bekannt wurde. Er ging dann zu seiner weiteren Ausbildung nach London und stellte 1805 in der kgl. Akademie sein erstes Gemälde, Der junge Zigeuner, aus. Allein er wollte die Welt sehen, als Maler neue Stoffe sammeln und machte sich daher auf den Weg nach St. Petersburg. Ehe er dort anlangte, musste er einige Zeit in Memel bleiben, da in dessen Nähe sein Schiff erheblichen Schaden gelitten; er malte daselbst einige Bildnisse, darunter das des Konsuls von Dänemark.

In St. Petersburg erlernte er die russische Sprache, und da er es verstand, sich Freunde zu erwerben, trat er in nähere Beziehung zu Alex. Crichton, dem Arzte des Czaren, u. fand durch ihn in einigen Salons der vornehmen Welt Zutritt. So erhielt er Aufträge zu einer nicht unbedeutenden Anzahl von Bildnissen. Allein es trieb ihn weiter; er unternahm eine mehrjährige Reise durch die russischen Länder, insbesondere die des Südens, bis in die Ukraine, die Tartarei, die Türkei u. an die Ufer des schwarzen Meeres. Aufmerksam auf Sitten und Trachten der verschiedenen Stämme, füllte er seine Mappen mit Zeichnungen, indem er zugleich, als Material für seine Studien, eine Sammlung ihrer Waffen und Instrumente anlegte.

1814 kehrte Allan nach England zurück und verarbeitete nun die Ergebnisse seiner Reisen. Er stellte 1815 zu London Die Cirkassischen Sklavinnen aus (jetzt im Besitze des Grafen Weinyss) u. hatte damit einigen Erfolg. Aehnliche Darstellungen folgten in den nächsten Jahren: Gefangene nach Sibirien von Kosaken geleitet, Tartarische Banditen, Jüdische Hochzeit in Polen u. s. f. Doch malte er bald auch Vorgänge aus der Geschichte seines Landes: so Die Ermordung des Erzbischofs Sharp (im Besitze des Dr. Lock-

hart), Tod des Regenten Murray durch Bothwellhaugh (beim Herzog von Bedford, ausgestellt 1824) und Die Abdankung der Königin Maria von Schottland (ausgestellt 1825; verkauft um 800 Guineen). Diese Bilder, obwol von einer gewissen Gewöhnlichkeit der Darstellung, fanden ihre Bewunderer, und Allan, 1825 der kgl. Akademie beigegeben, wurde 1835 ihr ordentliches Mitglied.

In dieser Zwischenzeit hatte A. neue Reisen gemacht; nach Italien, Griechenland u. Spanien. Nach Beendigung derselben liess sich A. in Edinburgh nieder und wurde dort, nach dem Tode Watson's, Präsident der schottischen Akademie (1838). Noch andere Ehrenbezeugungen wurden ihm zu Theil: 1841 folgte er auf Wilkie als Maler der Königin für Schottland, und 1842 seine Erhebung in den Ritterstand.

In der letzten Periode seines arbeitsamen Lebens beschäftigte sich A. vorzugsweise mit der Geschichtsmalerei. 1843 stellte er zu London Die Schlacht von Waterloo aus (von der französischen Seite genommen, mit Napoleon u. seinem Generalstabe im Vordergrunde; gekauft vom Herzoge von Wellington, jetzt in Apsley House). Als Gegenstück dazu malte er etwas später dieselbe Schlacht, von der englischen Seite (1846 in Westminster Hall ausgestellt, zum Konkurse für die Malereien des Parlamentshauses). Im J. 1844 reiste er von Neuem nach Russland, wo er dann ein grösseres Bild für den Kaiser malte: Peter der Grosse, der seine Unterthanen die Kunst des Schiffbau's lehrt (im Winterpalast zu St. Petersburg). Er war an der Vollendung eines andern historischen Bildes, der Schlacht von Bannockburn, als er starb, mitten in der Arbeit. Das letztere Gemälde befindet sich im Museum zu Edinburgh, mit dem Schwarzen Zwerg u. dem Selbstbildniss des Künstlers. Die Londoner Nationalgalerie hat von ihm: Araber, ihre Beute theilend.

Allan war der Freund Walter Scott's; er hat sein Porträt gemalt, sowie dasjenige seiner Tochter (letzteres im Besitze der Königin von England). Es fehlt diesen Werken, wie allen seinen Bildern, an Eigenthümlichkeit, überhaupt an einem auszeichnenden Verdienst, und man darf wol sagen, dass der Maler mehr Erfolg gehabt hat, als ihm zukam.

Selbstbildniss des Künstlers. Nach dem Bilde im Museum zu Edinburg gest. von W. H. Lizars. 8.

s. Kunstblatt, Stuttgart. 1822. p. 211. 1823. p. 330. 1825. p. 356. — W. Bürger, Histoire des peintres de l'Ecole anglaise. Paris 1863. Appendice. p. 26.

P. Mantz.

a) Von ihm radirt:

Gulnare. William Allan fecit. h. 213, br. 247 Mill.

b) Nach ihm gestochen:

1) Mary Queen of Scots compelled to sign her abdication in the Castle of Lochleven (Maria Stuart ihre Abdankung unterzeichnend). Gest. von James Stewart. qu. Fol.
2) —— Dass. Gest. von Jazet. Aquatinta. gr. qu. Fol.
3) John Knox admonishing Mary Queen of Scots (Knox, Maria Stuart ermahnend). Gest. von John Burnet. gr. Fol.
4) The Landing of Mary Queen of Scots, at Leith in the year 1561 (Landung der Maria Stuart). Gest. von J. G. Murray. qu. Fol.
5) The Murder of Archbishop Sharp on Magus Muir (Die Ermordung des Erzbischofes Sharp, Primas von Schottland d. 3. Mai 1679). Gest. von James Stewart. roy. qu. Fol.
6) Roger and Jenny. Gest. von R. Ch. Bell. Schottisches Kunstvereinsbl. gr. Fol.
7) Circassian Captives. Cirkassische Sklavinnen, welche an einen Pascha verkauft werden. Gest. von J. Stewart. Fol.
8) Araber, ihre Beute theilend. Gest. von J. Stewart. Fol.
9) —— Dass. Gest. von J. T. Smyth. Fol.
10) The Slave Market. Constantinople. Gest. von W. Giller. Fol.
11) Robert Burns in his cottage composing »the Cotters Saturday night«. Gest. von John Burnet. 1838. gr. Fol. Nebst Erklärungsbl.
12) Walter Scott in his study at Abbotsford. Gest. von J. Burnet. 1835. gr. Fol. Nebst Erklärungsbl.
13) —— Dass. The Author of Waverley in his Study. E. Goodall sculp. 4.
14) The empty Chair; Abbotsford (Die Tochter Walter Scott's, neben dem leeren Sessel ihres Vaters, auf dessen Wohnsitze Abbotsford). Gest. von H. Lemon. kl. Fol. In: Hall, The Royal Gallery.
15) The Gathering of the Clans (Versammlung der Clans). Veröffentlicht von der Royal Association of Fine Arts. Scotland 1849. Gest. von William Forrest. 1849. qu. Fol.
16) Heroism and Humanity. An incident in the life of Robert de Bruce (Ein Zug aus dem Leben des Robert de Bruce). Gest. von John Burnet.
17) Polish Exiles on their way to Siberia (Polnische Verbannte auf dem Weg nach Sibirien). Gest. von Will. Howison. gr. qu. Fol.
18) A Greek girl plaiting her hair (Griechisches Mädchen ihr Haar flechtend). Gest. v. C. Fox. Fol.
19) The stolen Kiss. Interieur; eine junge Dame lehnt sich über einen schlafenden Jüngling und küsst ihn. Gest. von C. Fox. qu. Fol.
20) Mackay, Schauspieler. Hüftbild im Kostüm. Gest. von J. Horsburgh. gr. Fol.
21) Illustrationen in: J. G. Lockhart's Ancient Spanish Ballads. London 1841. 4.
22) 13 Illustrationen zu Novels and Tales of the author of Waverley. Gest. v. Warren etc. kl. Fol.

c) Nach ihm lithographirt:

23) The Field of Prestonpans (Tod des Obersten Gardiner). Lith. von Mouilleron. Fol.
24) —— Dass. Lith. von E. Walker. 4.
25) Old Linlithgow. Assassination of Regent Murray (Ermordung des Regenten Murray). Lith. von Mouilleron. Fol.
26) —— Dass. Lith. von E. Walker. 4.

G. W. Reid.

Allar. F. Allar. So las Chr. Kramm einen Namen auf einem Stiche in den *Stichtelyke Rymen* von *D. R. Camphuysen*, Amsterdam 1647. Auf einem der Blätter darin steht jedoch F. v. Allen, auf einem weiteren F. Allan. s. unter Folpert van Allen.

s. Kramm, De Levens en Werken etc.

T. van Westrheene.

Allard. Die Allard, Verleger und Kupferstecherfamilie in Holland im 17. u. 18. Jahrh.

Abraham Allard, Verleger, Zeichner und Kupferstecher zu Amsterdam gegen das Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrh. Er muss auch Maler gewesen sein, wenn das Bild in der Dessauer von Hill'schen Sammlung (s. Konversationslexikon für bildende Kunst, 1845), eine Strandgegend mit hohen, felsigen Ufern, von Fischern belebt, wirklich von ihm herrührt. Seine Radirungen sind ziemlich roh.

1—11) Folge von Thieren in Landschaften. C. Allard exc. qu. 4.

12—17) Tanzende und zechende Bauern. 6 num. Bll. Auf dem ersten liest man: Deliciae rusticae ofte Boeren Banket uitgegeeven door Carel Allard. Abrm. Allard fecit. 8. u. qu. 8.

Angeblich hat er auch 5 Bll. Bauernscenen nach D. Teniers radirt, oval, qu. 8. Vielleicht eine Verwechselung mit dieser oder der nächsten Folge.

18) Eine Folge mit Bauernscenen nach A. v. Ostade. No. 7 ist eine Kopie von den Triktrakspielern Bartsch 39. Diese Kopie ist bez.: A. Allard fec: et exc. Amstelod. Unter dem Oval: Dit' s'tregt spel schoon etc. Unten links No. 1. Oval. qu. 12. Diese Folge kann nicht dieselbe wie No. 12—17 sein. (*Notiz von J. Ph. van der Kellen.*)

19—26) Folge von 8 Bll. mit Schmetterlingen.

27—38) Les Villes de Frise, exactement dessinées et gravées par Abraham Allard. — Toneel der Steden van Vriesland. A Leide chez Pierre van der Aa. 11 Bll. u. Titel. kl. qu. Fol. Dieser Titel ist unrichtig. Die Bll. sind gar nicht von A. Allard gestochen, sondern von Folkema, dessen Bezeichnung Jacob Folkema sculp. freilich immer so versteckt angebracht ist, dass man Mühe hat, sie zu finden. Sie waren nur früher im Verlage Allard's und gingen dann in den van der Aa's über. Der nachlässige Basan (I. 17) hat diese Folge einem »Antoine Allard« zugeschrieben, was dann Le Blanc und Kramm wiederholt haben.

39) Titelbl., die vier Jahreszeiten. Nach einer Zeichnung von A. Blooteling gest. von A. Allard.

40) Bl. mit 15 Abtheilungen mit Vorstellungen aus dem alten und neuen Testamente; in der Mitte: Balans des Ouden en Nieuwen Testaments, of De Twee Zeilen van de algemeene Kerk etc. A. Allard. Darunter noch ein vierzeiliger Vers, bez. A. A. Nach Kramm im Stile von Jan Luiken. Vielleicht ein Titelbl. für eine hl. Schrift. Fol.

41) De Koning van Missisipi. A. A. f. Oval. 8.

42) Schrikkel-jaarige Oorlog en Vreede-Krans t'Utrecht und Eeuwige Almanach; naar den nieuwen, of ouden styl. Uitgegeeven tot Amsterdam, by Abrah: Allard, op den Dam met Privilegie. Fol. Ringsum Vorstellungen der 12 Monde, kopirt nach denen des von Luyken, die sich in dessen Buch: De Beschouwing der Wereld. Amst. 1708, 8., finden. Diese Kopien rühren auch gewiss von Allard her. (*Notiz von J. Ph. van der Kellen.*)

T. van Westrheene u. W. Schmidt.

Carel Allard, Kupferstecher und Verleger zu Amsterdam gegen Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrh. Für den Landkartenverlag war er besonders thätig; er nennt sich auf derartigen Bll. entweder als Geograph, oder, wie auf einer Karte des Herzogthums Brabant, als Zeichner. Doch soll er auch Karten selbst gestochen haben. Es wird angegeben, dass er vorzüglich in schwarzer Kunst gestochen habe; doch haben wir seinen Namen auf derartigen Bll. nur als Verleger gesehen. Auch ist der Stich »Versammlung der Quäker« (No. 1) geätzt und mit dem Stichel ausgeführt. Die Bll., die er selbst gestochen hat, von denjenigen, die bloss Verlagsartikel sind, auszusondern, ist unmöglich.

1) Quaakers vergadering (Versammlung der Quäker). Nach Egbert van Heemskerk d. J. Carolus Allard Fecit et Excudit Amstelodami. gr. qu. Fol.

2) Carolus II. Hispaniarum rex. Fol.

3) Lodovicus XIII. Fol.

4) Lovis Dauphin —. Fol.

5) Christian V., König von Dänemark, zu Pferde. Im Hintergrunde Kopenhagen. gr. Fol. Ob bloss von A. verlegt?

6) Chatarina de Braganza, Gemahlin Karl's II. von England. Nach P. Lely. Fol.

7) Her Highness the Lady Ann. Nach P. Lely. Fol.

8) Ernst Rudiger, Grave van Starembergh, Gouverneur van Weenen etc. Halbfig. in Rüstung. C. Allard exc. gr. roy. Fol. Wol bloss im Verlage.

9) Barbara Villiers, Herzogin von Cleveland, Gräfin von Southampton, sitzend, † 1709. Nach Faithorne. Fol.

10) The Dutchess of Cleveland, sitzend. Kniestück. † 1709. Nach P. Lely. Carolus Allard Excudit. Fol.

11) Madame Ellen Gwinn (Eleonore Gwynne). Schauspielerin. Geliebte Karl's II. von England. † 1691. Mit ihren zwei Söhnen. Nach P. Lely. Fol.

12) Luise, Dutchess of Portsmouth. Nach P. Lely. Fol.

13) Gräfin Harvey Stamford, Baron. von Bonvile etc. Fol.

14) Sophia Bulkeley, eine Vase haltend. Nach P. Lely. Fol.

15) Madame Davis. Nach P. Lely. Fol.

16) Renatus Cartesius, Philosoph. Fr. Hals pinx. C. Alaerd sc.

17) Kampf eines holländischen Admiralschiffes und eines französischen Admiralschiffes. Nach A. Stork. gr. qu. Fol.

18) Holländisches Admiralschiff von 96 Kanonen. Nach A. Stork. gr. qu. Fol.

19) Französisches Admiralschiff vom ersten Rang. gr. qu. Fol.

20) Englisches Admiralschiff von 104 Kanonen. gr. qu. Fol.

21—27) Die sieben Hauptlaster. Nach Callot. Allard exc.

28—31) 4 Bll. militärische Scenen. Nach A. F. Van der Meulen. C. Allard exc. qu. 4.

32—41) 10 Bll. Thierstücke, Elephanten, Kameele etc. Nach Barlow u. Hollar. C. Allard exc. 4.

42—49) 8 Bll. Jagden. 8.

50) Eberjagd. Nach Peeters.

51) Procession de la Châsse de Sainte-Généviève faite à Paris en 1706. Der Erzbischof von Noailles nach der Notre-Dame gehend. Mit französ. und niederländ. Texte. (C.) Allard exc. Sehr selten.

52) Hollands Lustpark, besluitende zyn Brittanische Majesteits Hof-Gebouw tot Honslaardyk. In 't licht uitgegeeven door Carel Allard. Representation au naturel etc. Amsterdam. qu. 4. 17 Bll. und Titelbl.

s. Heineken, Dict. — Laborde, Hist. de la manière noire. p. 183. — Le Blanc, Manuel.

Notizen von W. Engelmann und von J. Phil. van der Kellen.

T. van Westrheene u. W. Schmidt.

Huych (Hugo) Allard, Zeichner, Kupferstecher und Herausgeber, war zu Amsterdam nicht vor 1680 thätig. Sein Verlag war sehr ansehnlich, sowol der von eigenen Stichen, als von fremden; er besass auch alte Platten, die er mit seiner Adr. versehen wieder abziehen liess. Desshalb bedeutet eine Jahreszahl auf einem von ihm verlegten Bl. nicht gerade immer die Zeit seiner Thätigkeit. So ist das Bl. Floraes Gecks-Kap of afbeeldinge van't wonderlycke Jaer van 1637 von ihm bloss später in Verlag genommen worden; in der späteren Ausgabe (von 1720) ist die Schrift verändert u. sein Name weggenommen. Seine eigenen Stiche sind ebenso wenig wie die der anderen Allard von seinen Verlagsartikeln zu unterscheiden. Es herrscht in dieser Beziehung eine grosse Verwirrung, da man ihn auch dann als Stecher anzugeben pflegte, wenn er bloss sein Verlagszeichen beifügte. Das Monogr. mit dem Kreuze kommt auf den von Pieter Nolpe gestochenen Gezigten in Holland und Blokhuizen voor Amsterdam vor, ist also bloss Verlagszeichen. In Füssli's Künstlerlexikon wird ihm eine Folge von 8 Jagdstücken, bez. H. A. inv., zugeschrieben; in den Neuen Zusätzen dagegen heisst es, dem Verfasser sei noch kein Bl. von dem Künstler selbst vorgekommen. R. van Eynden und Van der Willigen (Gesch. d. Vaderl. Schilderkunst I. 66) schreiben ihm eine Folge mit Pferdedarstellungen nach Paul Potter zu; es könnten dies die Kopien nach Potter's Radirungen B. 9—13 sein, welche aber bei Carel Allard erschienen. Le Blanc führt als von ihm gestochen auf: Aemilia Hollands Admiraalschip nach W. v. d. Velde, bez. No. 1, und fügt bei, die folgenden Bll. nicht gesehen zu haben. Kramm endlich (Aanhangsel p. 71) erwähnt eine im Geschmack A. Brauwer's gemalte Genrescene (Mann u. Frau musiziren; ein Mann und ein Kind hören zu) als mit den zusammengezogenen Buchstaben HAL bez. Ob aber dieses Bild wirklich von Hugo A., ist doch sehr zu bezweifeln.

a) Sicher von ihm radirt:

1) De geweesene Koning Jacobus vlucht na zyn nederlaag by de Revier Boyne te Waterford uyt Jerland A°. 1690. Hugo Allard fecit. Carolus Allard Excudit. qu. Fol.

b) Von Le Blanc aufgeführte Bll.:

2) Karl Gustav, König von Schweden. .... ardt excudit inde Kalverstraat — t' Amsterdam. gr. Fol.

3) Karl XI. von Schweden. gr. Fol.

4) Christine, Königin von Schweden. gr. Fol.

5) Karl Gustav Wrangel, schwed. General. Kniestück. Fol.

c) Von Heineken aufgeführte Bll.:

6) David Gloxin, J. V. D. (Juris Utriusque Doctor) Huych Alaerd sc.

7) Jacobus Lampadius ICtus. Alaerd sc. (Hugo?)

8) Adrianus Paw, Legat. Holland. Huych Alaerd sc. (Dies ist A. Pauw Herr von Heemstede, einer der holländischen Friedensunterhändler 1648 zu Münster.)

s. Heineken, Dict. — Brulliot, Monogr. I. 62. — Nagler, Monogr. III. No. 628. — Kramm, De Levens en Werken etc.

T. van Westrheene u. J. Phil. van der Kellen.

Allard. André Allard, französischer Bildhauer, bildete sich in den Kunstschulen zu Marseille und Toulon aus. Auf der Ausstellung in ersterer Stadt von 1861 waren von ihm insbesondere Bildnissbüsten.

s. Parrocel, Annales de la Peinture. Marseille 1862. p. 488.

Alex. Pinchart.

Allason. Thomas Allason, englischer Architekt im ersten Viertel dieses Jahrh. Er hat die Zeichnungen zu folgenden architektonischen Stichen gefertigt:

1) Picturesque views of the antiquities of Pola, in Istria, by Th. Allason, architect. The plates engraved by W. B. Cooke, Ger. Cooke, H. Moses and Cosmo Armstrong. Mit 10 grossen Taf. und 14 Vignetten. London, Murray 1819. Fol.

2) The Cathedral of Milan. Gest. von John Coney. gr. qu. Fol.

*

Allason. Ernesto Allason, italienischer Landschaftsmaler dieses Jahrh. (seines Standes eigentlich Advokat), † im besten Mannesalter zu Turin den 1. März 1869. Von seinen Bildern, die wegen ihres milden und wahren Kolorits, sowie wegen der Anmuth der Darstellung Beifall gefunden, werden hervorgehoben: Casa degli armenti (Thierstall), grosse Landschaft im Besitze der Herzogin von Genua, Das Thal von Gressoney und Ebene nach dem Regen.

s. L'Arte in Italia. Turino 1869. I. 52.

*

Allasseur. Jean Jules Allasseur, Bildhauer, geb. zu Paris den 1. Sept. 1818. Er kam

in die Schule der schönen Künste daselbst im J. 1835 und empfing seine Ausbildung unter David D'Angers. Seine ersten Erfolge hatte er im J. 1853 mit einer Findung Mosis (Gypsgruppe), deren Ausführung in Marmor er dann 1859 ausstellte. Für die Ausschmückung des neuen Louvrebaues hat er verschiedene Statuen geliefert (Malherbe; Die Skulptur; Der Fischfang; Leukothea), für die Kirche St.-Etienne-du-Mont zu Paris die hh. Karl Borromäus und Joseph, endlich für die Stadt Dreux eine Bronzestatue des Poeten Jean de Rotrou. Der Künstler, dessen Leistungen in der akademischen Weise nicht ohne Geschick sind, ist über ein mittleres Maß nicht hinausgekommen.

s. Bellier de la Chavignerie, Dict.

J. J. Guiffrey.

Alleaume. M. Alleaume, moderner französischer Stecher, verfertigte die Bll. für:

Les douze Apôtres. Emaux de Léonard Limosin conservés à Chartres dans l'Eglise St. Pierre. Gravures par M. Alleaume, Texte par Georges Duplessis. Paris 1864. Fol.

W. Engelmann.

Allebé. Augustus Allebé, Genremaler u. Lithograph, geb. den 19. April 1838 zu Amsterdam, wo sein Vater ein geachteter Arzt ist; seine Mutter ist eine Schwester des Amsterdamer Archivar's, Dr. P. Scheltema, Verfassers der bekannten Schrift über Rembrandt. A. erhielt seinen ersten Kunstunterricht von P. F. Greive zu Amsterdam und später an der königl. Akademie der bildenden Künste. Im J. 1858 begab er sich nach Paris, wo er unter Anleitung Mouilleron's auch die Lithographie ausübte. In den J. 1858 und 1859 hat er eine ziemlich grosse Anzahl von Zeichnungen, namentlich für periodische Schriften, auf Stein ausgeführt; davon zählen die drei unten erwähnten (mit seinem Namen bez.) zu den besten.

Dann in die Niederlande zurückgekehrt, gab er noch einige Proben seiner Tüchtigkeit in diesem Fache, widmete sich aber bald, vom Rathe Greive's unterstützt, ausschliesslich der Malerei. 1861 stellte er zuerst im Haag aus und wurde für sein Genrebild: »Früh zur Kirche« ausgezeichnet. Ebenso im folgenden J. auf der Rotterdamer Ausstellung wegen seines Bildes »Der Mutter Tyrann«. In den nächstfolgenden J. blieb er auf den Ausstellungen, wohin er seine Werke sandte, auf sein Ansuchen ausser Konkurrenz; 1866 aber wurde ihm auf derjenigen im Haag für sein Gemälde »Besuch am Wochenbette« (Thierstück) durch das Preisgericht die Medaille zuerkannt. Allebé besitzt grosse Ursprünglichkeit in der Wahl und Auffassung seiner Vorwürfe, welche er meistens aus dem heutigen Volksleben Hollands entlehnt. In seinen Malereien und Zeichnungen zeigt sich ein Streben nach tieferer Auffassung; er ist zumeist, auch wo seine Zeichnung nicht sehr edel ist, ausdrucksvoll in der Form; vor Allem aber erweist er sich als Kolorist u. Techniker. Seine Farbe ist durchgehends warm und harmonisch; seine Lichtwirkungen sind nicht selten pikant, jedoch manchmal, wie seine Auffassung u. Komposition, mehr oder minder gesucht; seine Behandlung ist geistvoll u. ächt künstlerisch. Man findet dieselben Eigenschaften in seinen Aquarellen. Seine Werke finden sich in den geachtetsten Kunstsammlungen der Niederlande (auch Englands); einige davon sind durch den Stich oder die Lithographie in der Zeitschrift »Kunstkronyk« oder in niederländischen Prachtalbum's wiedergegeben.

Seit 1868 bewohnt Allebé Brüssel und entnimmt neuerdings seine Stoffe dem flandrischen Volksleben.

Von ihm lithographirt:

1) Adagio con espressione. Nach J. Israëls.
2) The Pilgrim fathers. Nach dem Gemälde von G. Schwartz. gr. qu. Fol. Paris, Goupil.
3) Studienkopf. Nach A. Stevens.

Ausserdem verschiedene Bildnisse von Amsterdamer Einwohnern.

Notizen von Alex. Pinchart.

T. van Westrheene.

Allegrain. Die Allegrain, französische Künstlerfamilie.

Etienne Allegrain, Landschaftsmaler u. Radirer, geb. zu Paris im März 1644 (nicht 1645), † daselbst 1. April 1736. Er hatte zwei Brüder, wovon der Eine, gen. Jean Baptiste, Bildhauer war, in dem Heiratsakte des Sohnes Allegrain erwähnt wird und einen Sohn hatte, der Ingenieur wurde; der Andere, Pierre Allegrain, war Maler-Vergolder. Etienne vermählte sich 1672 mit Françoise Gallois und erhielt von ihr zwei Töchter und einen Sohn. Der Letztere, Gabriel, war ebenfalls Maler und hatte einen Sohn, Gabriel Christophe, der sich im 18. Jahrh. als Bildhauer hervorthat. So viel zur verwandtschaftlichen Beziehung der verschiedenen Allegrain, welche in der französischen Kunstgeschichte vorkommen.

Unter welchem Meister sich Etienne ausbildete, ist unbekannt. Er brachte es bei Lebzeiten in seinem Fache zu einem gewissen Ansehen; er war Maler des Königs und wurde Mitglied der Akademie den 4. Dez. 1677. 1688 kommt er in dem Ausgabeverzeichniss für kgl. Bauten vor (»registre des bâtiments du Roi«); es wird ihm darin eine Summe von 1300 Livres für Bilder angewiesen, die ihm bestellt worden und welche Ansichten der Gärten und Parkpartien von Versailles darstellten.

Im Museum des Louvre befinden sich zwei Landschaften des Künstlers, welche aus der alten königlichen Sammlung kommen. Sie erinnern an die Weise von Francisque Millet, stehen jedoch dessen Bildern weit nach und zeigen jenen konventionellen Charakter, den die historische oder klassische Landschaft immer hat, sobald sie nicht durch ein hervorragendes Talent belebt

wird. Daher können wir jetzt die Anerkennung, welche A. Seitens seiner Zeitgenossen fand, nicht mehr theilen. — Bilder des Meisters finden sich noch in mehreren Museen der Provinz, darunter denjenigen von Dijon, Alençon, Tours und Versailles (Ansicht des Schlosses u. Gartens von Saint-Cloud; Ansicht der Gärten von Trianon; Ansicht der Kaskade daselbst); sie sind in derselben Weise gehalten. Das Museum der Eremitage in St. Petersburg enthält von ihm eine Landschaft mit der Findung Mosis.

s. Archives de l'art français. I. 370. II. 356. — Jal, Dictionnaire. — Bellier de la Chavignerie, Dict. — Dussieux, Artistes français à l'étranger. — Villot, Notice des tableaux exposés au Louvre. III.

J. J. Guiffrey.

1—6) Folge von heroischen Landschaften mit antiken Gebäuden etc. Die Nrn. 2—6 sind numerirt. Von A. vorgeätzt und von G. Audran beendigt. Auf dem 1. Bl. steht: Inventés et gravés par Allegrain, terminés par Audran à Paris, chez qui elles se vendent. Rund. gr. qu. 4.

7) Heroische Landschaft mit antiker Stadt am Wasser; rechts im Vordergrund ein Sarkophag, links drei Figuren, in dem Mittelgrund ein Obelisk. gr. 4.

8) Heroische Landschaft mit Tempel und Obelisk. Fol.

s. Robert Dumesnil, Peintre-Graveur français. VIII. 276. (mit denselben Nummern 1—7). — Defer Catalogue. I.

W. Schmidt.

Gabriel Allègrain, Landschaftsmaler, Sohn des Etienne A., geb. den 25. Febr. 1679, † im Febr. 1748. Er vermälte sich den 20. Aug. 1708 mit Anne Madeleine Grandcerf und erhielt zwei Söhne und eine Tochter; in dem Trauungsakte wird er als Maler des Königs bezeichnet. Den 26. Dez. 1716 wurde er nach Vorlage einer Flucht in Aegypten in die Akademie aufgenommen. Vielleicht ist dies dieselbe Landschaft im Louvre, welche lange dem Francisque Millet zugeschrieben worden. Gabriel war vertreten in den Salons (Ausstellungen) von 1737, 1738, 1739, 1740, 1745 u. 1747. Im Museum zu Versailles sind von ihm eine Ansicht der Gärten von Versailles, eine Ansicht des neuen Schlosses von St. Germain-en-Laye, und eine solche vom Schlosse von Vincennes. In einer Ausstellung zu Amiens von 1860 fanden sich zwei hübsche ihm zugeschriebene Skizzen. Gabriel hat sich wie sein Vater, dessen Schüler er war, insbesondere der klassischen Landschaft gewidmet, und wahrscheinlich gehen manche seiner Bilder unter dem Namen des Letzteren.

s. Archives de l'art français. II. 109. 356. — Jal, Dict. — Bellier de la Chavignerie, Dict. — Gazette des Beaux-Arts (Paris) VII. 44.

J. J. Guiffrey.

Gabriel Christophe Allegrain, Bildhauer, Sohn des Gabriel u. Enkel des Etienne A., geb. zu Paris den 11. Okt. 1710, † daselbst den 17. April 1795. Er vermälte sich den 7. Febr. 1733 mit Charlotte Pigalle, der Schwester des bekannten Bildhauers Pigalle. Sowol dieser als sein Vater und Grossvater, der Bildhauer Le Lorrain und der Maler Robert waren als Zeugen bei dem Trauungsakte zugegen. Aus dieser Ehe sprossten zwei Kinder. 1788 verheiratete sich A. zum zweiten Male. Die Aufnahme in die Akademie, am 31. Dez. 1751, verschaffte ihm eine Marmorstatue des Narziss. Die lange Lebensdauer des Künstlers gestattete ihm, nach u. nach alle Ehrenstellen dieser Anstalt einzunehmen; er wurde Professor derselben am 7. Juli 1759 u. Rektor am 26. April 1783.

Allegrain's Werke nehmen in der französischen Plastik des 18. Jahrh. eine namhafte Stelle ein; sie sind ganz in dem zierlich anmuthigen, zugleich aber weichlichen und manierirten Charakter, der damals die Kunst beherrschte. Er war Einer von den Künstlern, welche Mme. du Barry begünstigte, und arbeitete viel für das Schloss Louveciennes. Diderot weiss ihn in seinem Salon von 1767 nicht genug zu loben; von der in diesem Jahre ausgestellten Figur einer Badenden berichtet er, dass Viele sie für die schönste weibliche Figur unter den Modernen erklärten, und er selber rühmt insbesondere die weiche und reizende Modellirung des Körpers. Auch in den Salons von 1753, 1769 (Der Schlaf und Der Morgen für das Schlafgemach des Grafen von Brancas) und 1777 stellte A. aus. Zwei von den besten Arbeiten A.'s im Museum des Louvre, Venus im Bade (Die Badende aus dem Salon von 1767) und Diana überrascht von Aktäon (Figuren aus dem Salon von 1777), zeigen allerdings ein nicht gewöhnliches Talent und ein ausgebildetes Geschick. Die Bewegung der Venus ist geschmeidiger, anmuthiger und reizender als diejenige der Diana; die Behandlung des Fleisches ist fein und die Köpfe sind nicht ohne Reiz (beide Fig. aus dem Schlosse Louveciennes).

Sein Bildniss, gemalt von Duplessis 1774, befindet sich in der Ecole des Beaux-Arts zu Paris. Es ist 1787 von J. Klauber gest. Die Platte befindet sich in der Chalkographie des Louvre.

Abbildung der beiden Statuen im Louvre in: Comte de Clarac, Musée de sculpture antique et moderne. V. 330.

s. J. G. Wille, Mémoires et Journal. II. 119. 136. — Millin, Magasin encyclopédique. 1795. II. 68—72. — Archives de l'art français. I. 388. 407. 408. 412. 415. II. 357. 368. 374. III. 110. — Jal, Dict. — D. Diderot, Oeuvres. Paris 1821. X. 75—77. — Bellier de la Chavignerie, Dict.

* *J. J. Guiffrey.*

Gabriel Allegrain, als Bildhauer zur Ausschmückung der Gebäude des Hafens von Rochefort 1764—1775 verwendet, der älteste Sohn des Gabriel Christophe A., und der letzte Abkömmling der Familie.

s. Jal, Dictionnaire.

J. J. Guiffrey.

Allegretto. Allegretto Nucci oder Alegretto Nuzi ist der beste unter den ältern Malern zu Fabriano und wahrscheinlich der Lehrer des Gentile da Fabriano. Seine Gemälde zeigen die Eigenthümlichkeiten, welche die Umbrische Schule von der Florentiner unterscheidet, den milden Ausdruck und die weiche Färbung bei magern Formen und steiferen Gewändern, die meistens mit reichem Goldschmuck geziert sind. Er war vermält mit einer Catalina (Caterina), deren er in seinem Testamente vom 26. Sept. 1373 mit grosser Liebe gedenkt. Er starb 1385, 79 Jahre alt, und ist in S. Lucia zu Fabriano begraben. In Florenz kommt er 1346, also jedenfalls in jüngern Jahren, im Verzeichniss der Maler vor (s. Dom. Moreni, Illustrazione storico-critica d'una rarissima medaglia di Bindo Altoviti. Firenze 1824. p. 225. Gaye, Cart. ined. II. 37); dennoch hat Giotto's Schule jedenfalls nur geringen Einfluss auf ihn geübt. Vielmehr steht er der Schule von Gubbio sehr nahe, die von den durch Dante's Lob berühmt gewordenen Miniatoren Oderisio und Franco Bolognese abzuleiten ist, und zu Siena nähere Beziehungen hatte, als zu Florenz. Nach Urkunden in Fabriano hat er, wie Ricci berichtet, eine Zeitlang auch in Venedig gearbeitet. Später scheint sich seine Thätigkeit auf seine Heimat beschränkt zu haben. Nur aus diesen spätern Jahren sind Bilder mit der Bezeichnung Alegritus, Alegrittus und Alegrictus Nutii bekannt. Sie zeigen sämmtlich eine grosse Sauberkeit und Schärfe der Zeichnung, in der Neigung der Figuren die umbrische Gefühlsweise, eine miniaturartige verschmolzene Behandlung und zumeist ein helles, rosiges Kolorit.

Seine Werke:

a) Beglaubigt und bezeichnet.

1) 1365. Tryptichon, ursprünglich in dem Ospizio de' Camaldoli an der Lungara zu Rom, jetzt im christlichen Museum des Vatikan. Maria mit dem Kinde und der Stifterfamilie zwischen der hl. Ursula und dem Erzengel Michael. Mit der Inschrift: ALEGRITUS NVTII ME PINXIT A. M.CCCLXV.

Abgeb. bei Seroux d'Agincourt, Histoire de l'art etc. Peinture, Taf. 128.

2) 1366. Madonna mit Heiligen in der Minoritenkirche zu Apiro unweit Cingoli in den Marken; auf der Predelle die Inschrift: ALLEGRIT . . . DE . FABRIANO. ME. PINXIT. s. die kleine Schrift von S. Servanzi-Collio, Sopra una tavola di Allegretto Nucci da Fabriano e su di altro dipinto etc. esistente in Apiro, lettere al March. A. Ricci. Sanseverino 1845.

3) 1369 (nicht 1368). Kleiner Flügelaltar mit Madonna und vielen Heiligen nebst begleitenden Episoden in gothischer Architektur (auf den Medaillons der Flügel die Verkündigung). Auf dem Rahmen bez.: ALEGRITTUS . DE FABRIANO ME PINXIT . M . CCCLXVIIII. Am Sockel des Throns ausserdem die Inschrift: Istam Tabulam fecit fieri Joannes Clericus praeceptor Tolentini anno Domini MCCCLXVIII. Früher in S. Antonio Abbate zu Macerata, jetzt im Dom daselbst.

Das Mittelstück abgebildet bei Rosini, Storia della Pitt. Ital. I. Taf. XXIII.

4) Ebenfalls 1369? Altarblatt mit Madonna, den hh. Bartholomäus und Katharina, bez.: ALEGRICTVS . DE . FABRIANO . ME . PINXIT (sic). Im Berliner Museum.

Die davon abgelöste Rückseite mit dem Gekreuzigten, Johannes, Maria und einzelnen Heiligen ebenda.

5) 1372. Madonna auf dem Throne mit dem Kinde. Am Fusse des Thrones die Inschrift: HOC . OPUS . PINXIT . ALEGRITUS . NUTII . DE . FABRIANO . ANNO . MCCCLXXII. In der Sammlung Romaldo Fornari in Fabriano.

b) Ihm mit Grund zugeschrieben:

6) Madonna mit dem Kinde. In der Sammlung Romaldo Fornari in Fabriano.

7) Altarblatt mit Madonna und dem Kinde zwischen vier Heiligen. In der Sakristei des Doms zu Fabriano.

8) Hl. Augustin zwischen den hh. Nikolaus von Tolentino und Stephanus. In der Sakristei von S. Agostino zu Fabriano.

9) Der hl. Abt Antonius zwischen zwei knienden Heiligen (nach Ricci 1353 gemalt). In der Sakristei des Klosters S. Antonio Abbate zu Fabriano.

10 und 11) Der hl. Abt Antonius und Johannes der Evangelist auf Goldgrund. In einer Kapelle zu Cancello bei Fabriano.

12) Madonna mit dem Kinde zwischen Heiligen und Engeln. Ebenda.

13) Fresken in S. Lucia zu Fabriano (Kapelle, die ehemals die Sakristei von S. Domenico bildete und jetzt mit S. Agostino verbunden ist). Beschädigt und restaurirt. Sie hatten nach Ricci die Jahrzahlen 1345 und 1349.

14) Enthauptung des Täufers, Fresko im Hospital del buon Gesù in Fabriano.

15) Madonna mit dem Kinde. In Perugia. Dort als Duccio bez., aber von Crowe und Cavalcaselle dem A. zugeschrieben.

16) Nach Ricci befanden sich noch Fresken vom J. 1366 im Kloster S. Antonio Abbate zu Fabriano. Jetzt zerstört.

s. Ricci, Memorie storiche etc. I. 88f. 109. 110. — Schnaase, Gesch. der bild. Künste. VII. 505. — Crowe and Cavalcaselle, Hist. of Paint. in It. II. 193—197. Deutsche Ausg. II. 359—63.

* *Fr. W. Unger.*

Allegretti. Carlo Allegretti, Maler um das J. 1600, von Monte Brandone Castello im Gebiete von Ascoli (Mark Ancona). Da er in

Ascoli seine ersten Studien machte, nahm er sich insbesondere Girolamo Buratti zum Muster, ging aber dann auf dessen Rath zu seiner weiteren Ausbildung nach Venedig, wo er sich insbesondere die realistische Weise des Jacopo da Ponte angeeignet zu haben scheint. Wenigstens zeigt das Bild des A. in der Kathedrale von Ascoli, die Anbetung der Könige, durchaus den Einfluss jenes Venezianers; ebenso das später gemalte Martyrium des hl. Bartholomäus, das sich früher in S. Agostino befand und nun in der Kirche S. Bartolommeo in der Vorstadt Solestà aufgestellt ist (bez. Carolus Allegrettus de Monte Prandone pinxit A D 1608); doch ist das Kolorit hier leuchtender. Ricci sah von ihm auch in der Kirche S. Lorenzo beim Castello d'Acquaviva (im Gebiete von Ascoli) zwei Bilder mit Märtyrern, in denen es besonders auf Herausheben der nackten Körper abgesehen war, übrigens der Künstler viel Können bewährte. Orsini erwähnt von ihm noch (1790) einen hl. Franziskus in S. Onofrio zu Ascoli.

s. Ricci, Memorie storiche etc. II. 286. 287. — Orsini, Descrizione delle Pitture etc. di Ascoli. Perugia 1790. pp. 121. 198. 249.

Allegri. Die Allegri, Künstlerfamilie von Correggio.

Lorenzo Allegri, Maler, gest. Ende Dez. 1527, da sein Begräbniss im Kirchenbuche von S. Francesco zu Correggio am 26. Dez. dieses Jahres verzeichnet ist. Der Künstler, von dem uns keine Werke erhalten sind, wäre einer Beachtung kaum werth, wenn sich nicht mit einigem Rechte vermuthen liesse, dass er seinem berühmten Neffen, Antonio Allegri, gen. Correggio, den ersten Unterricht in der Malerei ertheilt habe. Ob es übrigens Lorenzo bis zum Künstler gebracht hat, ist nach einigen Nachrichten fast zweifelhaft. In den Kommentarien des Rinaldo Corso zu den Gedichten der Vittoria Colonna (Bologna, 1543) findet sich die Stelle: »gleich einem unserer Maler von Correggio mit Namen Meister Lorenzo, der einen Löwen darstellen wollte, aber eine Ziege malte und darunter die Inschrift setzte: Ein Löwe.« Eine jener bekannten Künstleranekdoten, welche in verschiedener Form auftreten; die zudem zeigt, wie von allen Seiten die Sage geschäftig war, das dunkle Leben des berühmten Correggio und was ihm nur nahe stand mit seltsamen Zügen auszustatten. Allein wenn jene Fabel sich wirklich auf den Oheim des Antonio bezog: so verräth sie wenigstens so viel, dass dieser ein sehr mittelmässiger Maler war. In der That bezeugen die von Pungileoni in Correggio aufgefundenen Urkunden, dass Lorenzo zumeist mit handwerksmässiger Malerarbeit betraut wurde. Doch findet sich auch, dass er im J. 1503 für das Kloster S. Francesco ein Bild geliefert hat: freilich um sehr geringen Preis. In dem (älteren) Palaste zu Correggio, den der Herr des Ländchens, Graf Giberto, 1498 mit Malereien schmücken liess, war der Fries eines Saales mit Darstellungen nach den Metamorphosen Ovid's gemalt, und dabei die Bezeichnung Laurentius P. Allein diese Arbeit, welche einige Verwandtschaft mit den Jugendwerken des Correggio gezeigt haben soll, erschien doch zu gut, um sie dem Oheim Lorenzo zuzuschreiben.

Derselbe war zweimal vermält, an eine Caterina Calcagni und an eine Maria Prato von S. Martino, und hatte aus diesen Ehen drei Töchter und einen Sohn, Namens Quirino, der auch Maler geworden sein, es aber zu Nichts gebracht haben soll. Auch seine zweite Frau scheint vor ihm gestorben zu sein, vielleicht auch die Kinder (?), da er am 11. März 1527 seine sämmtliche Habe an seinen Bruder Pellegrino, den Vater des grossen Malers, als Schenkung unter Lebenden abtrat und sich nur den Niessbrauch vorbehielt. Ganz unvermögend kann er nicht gewesen sein, da er schon 1482 ein kleines Grundstück von einem Antonio Zaragni gekauft hatte. Das Vermächtniss ist insofern nicht ohne Bedeutung, als es einen Beitrag zu den Vermögensverhältnissen der Familie gibt. S. den folg. Art.

s. Tiraboschi, Biblioteca Modenese. VI. 245. — Pungileoni, Memorie istoriche di Ant. Allegri. I. 15. II. 23—26. 209 und den Stammbaum der Allegri am Ende.

Antonio Allegri (der Neffe des Vorigen), aus Correggio und daher schlechthin Correggio genannt, gehört zu den epochemachenden Meistern des 16. Jahrh. und bezeichnet mit Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rafael und Tizian den Höhepunkt der italienischen Malerei.

I. Seine Bedeutung. Die ersten Nachrichten über ihn.

Correggio nimmt neben diesen, sowol durch sein Leben wie durch seine Kunstweise, eine ganz eigenthümliche und abgesonderte Stellung ein. Schon Vasari nennt ihn »pittore singularissimo«, indem er bemerkt, dass auch in der Lombardei die grosse Mutter Natur, um nicht für parteiisch zu gelten, ausgezeichnete Künstler von der Art hervorgebracht habe, wie deren schon Viele dem toskanischen Lande zur Zierde gereichten, und dass unter diesen Antonio da Correggio, mit dem schönsten Geiste begabt, sich die »moderne« Darstellungsweise vollkommen zu Eigen gemacht und so binnen Kurzem ein seltener und bewundernswerther Künstler geworden sei. Unter der »modernen Manier« (wir würden besser Stil oder Kunstweise sagen) verstand Vasari die Freiheit der malerischen Darstellung überhaupt, wie sie sich nach dem Vorgange von Leonardo da Vinci unter den Meistern der italienischen Blütezeit (des Cinquecento) ausgebildet (s. Vasari, ed. Le Monnier. VII. 7); allein, so wenig er auch von Correggio wusste, dass dieser so rasch und entschieden zur neuen Art gelangt war, erschien ihm offenbar merkwürdig. In der That hat die-

ser Meister der durchaus malerischen Anschauung und Behandlung nach Einer bestimmten Seite ihren höchsten Ausdruck gegeben. Er hat den ganzen Reiz der Erscheinung in jenem Spiel des Lichtes erfasst, das die Welt der Formen und Farben zugleich heraushebt und doch wieder in seinem eigenen Schimmer auflöst; er hat damit den momentanen Zug des Lebens in seiner freiesten Bewegung verbunden. Diese von keiner Strenge mehr gebundene Bewegtheit der Erscheinung, die im Lichte ihr ganzes Leben ebenso offenbart als preisgibt, ist modern noch in einer weiteren Bedeutung des Wortes, als Vasari es verstand. Wir werden sehen, wie sich darin zugleich das moderne Verhältniss des Geistes zur Welt und zum Christenthum in der entschiedensten Weise ausspricht.

Dieser Stellung entspricht, dass sich Correggio fast wie mit einem Schlage von den Normen der vorangegangenen Kunst losgesagt und sofort für die neue Anschauung, so weit sie von ihm ausging, das Höchste geleistet hat. Neben Michelangelo hat er auf die Kunst des 17. Jahrh. den grössten Einfluss geübt, noch tiefer aber der Malerei des darauf folgenden Zeitalters seinen Charakter eingeprägt. Sein Studium haben sich insbesondere die Caracci angelegen sein lassen; er gehörte zu den Vorbildern, nach denen sie die in ihren Zeitgenossen gesunkene Kunst zu erneuern trachteten. Andrerseits hat von ihm die Kunst des Rokoko nicht bloss die nachhaltigste Anregung, sondern geradezu das Muster empfangen, darnach sie im malerischen Schmuck ihrer Kirchen und Paläste eine in ihrer Art unläugbare Schönheit erreicht hat. Merkwürdig, wie derselbe Meister in dem einen Falle die akademische Erneuerung der Kunst, gegenüber den Manieristen, mitbewirken, in dem anderen eine Malerei hervorrufen konnte, die bei allem Reiz doch von Manier nicht freizusprechen ist.

Allein dies gerade bezeichnet die welttragende Bedeutung Correggio's, sowie seine eigenthümliche Stellung im Wendepunkte zweier Epochen. Was auf die Caracci so grossen Eindruck machte, war nicht bloss der »reine und vornehme Stil« des Meisters (Worte im Sonette des Agostino Caracci, s. diesen), sondern die malerische Erscheinung, welche mit der Fülle des Lebens den Zauber einer sinnlichen, aber unbefangenen Schönheit verbindet. Eben dies, freilich abgetrennt von jener edleren Eigenschaft, entsprach durchaus dem Zeitalter des Rokoko und bestimmte seine Kunst. So bildeten die Caracci selbst, indem sie das Studium des Allegri verbreiteten, den Uebergang zu dieser Malerei des 18. Jahrh. Wie aber jede neubeginnende Kunstepoche, welche auf die grossen Vorbilder zurückgreift, nothwendig auch wieder an Correggio anknüpft, der doch in der eben ablaufenden Periode noch fortwirkt: das zeigt sich von Neuem in Rafael Mengs. Dieser, mit ähnlichen, wenn auch schwächeren Bestrebungen, wie die Caracci, ist ein ebenso begeisterter Bewunderer des Meisters. Er war zugleich unter den Ersten, die dem Leben und den Werken desselben genauer nachforschten; wenigstens sammelte er die wenigen überlieferten Nachrichten und theilte mit, was er von seinen Bildern aus eigener Anschauung hatte kennen lernen.

Denn über keinen der grossen Meister des Cinquecento sind wir so dürftig unterrichtet, als über Correggio. Nicht sogleich, während seines Lebens oder nach seinem Tode, trat sein Einfluss hervor. Die florentinische Schule, wie sie in Rom sich weiter ausgebildet, und die venetianische bestimmten vorwiegend die Kunstweise in der zweiten Hälfte des 16. und am Anfange des 17. Jahrh. Nicht einmal eine eigentliche Schule hat C. hinterlassen. Dazu kamen die Stille und Verborgenheit seines abseits von den grossen Kunststätten einförmig verfliessenden Lebens. Die bekannteren unter den zeitgenössischen Schriftstellern nennen ihn nicht einmal; Ariosto, der doch in derselben Gegend Italiens geboren war, gedenkt seiner nicht, wo er in seinem Orlando furioso die grossen Maler des Zeitalters rühmend aufzählt. Von Autoren, welche, wenn auch jünger, noch mit C. gelebt haben, erwähnen ihn nur Lodovico Dolce und Ortensio Landi. Letzterer (im Anfange des 16. Jahrh. geboren) widmet in seinen Sette Libri de' Cataloghi a varie cose appartenenti (Vinegia 1552. p. 498) dem Meister eine kurze Notiz. Auch diese ist ziemlich lange nach dem Tode C.'s geschrieben, als Landi nach unstetem Wanderleben endlich in Venedig sich niedergelassen hatte. Das Buch, eine sonderbare Sammlung von kurzen, zum Theil satyrischen Nachrichten über merkwürdige Personen und Begebenheiten aller Art aus der Alten und Neuen Welt, gibt einmal auch ein höchst lückenhaftes Verzeichniss »der Neueren, welche in der Kunst des Malens tüchtig sind und gewesen sind«; darunter Meister, deren Gedächtniss entschwunden ist, und Andere, die erst in zweiter Linie kommen, während Leonardo u. Michelangelo gar nicht erwähnt werden. In dieser gemischten Gesellschaft ist übrigens des Correggio noch am ausführlichsten gedacht: »Antonio Allegri von Correggio, ein sehr trefflicher Maler, mehr von der Natur als von irgend einem Meister gebildet, von welchem man unter anderen vorzüglichen Werken die Geburt unseres Herrn in einer Kapelle der Kirche S. Prospero in Reggio sieht; in Parma ist eine Kuppel von seiner Hand gemalt; Keiner malte besser als er die Kinder, Keiner besser die Gewänder und die Haare wie nach dem Leben; er starb jung, ohne Rom gesehen zu haben«. Ob sich Landi mit diesen Bemerkungen an Vasari anschloss, dessen Werk kurz vorher, im J. 1550, in erster Ausgabe erschienen war, oder ob er von seinen italienischen Reisen her jene Bilder aus eigener Anschauung kannte, ist ungewiss. Auffallend bleibt, dass er das Geschick C.'s im

Malen der Haare hervorhebt; ein Zug, den wir auch bei Vasari finden werden. Den Maler selber hat er schwerlich gekannt; er war schon bei jungen Jahren in allerlei Streitigkeiten verwickelt, in Folge derer er denn auch vor dem J. 1534 Italien verlassen musste. Erst nach 1545 könnte er Werke von C. gesehen haben, da er damals erst verschiedene Theile seines Heimatlandes bereiste. Dass er auf diesen Reisen auch in Correggio gewesen, geht aus einem der Briefe hervor, welche er unter dem Namen einer Lucrezia Gonzaga veröffentlichte. Er gedenkt darin des dortigen Poeten Rinaldo Corso, wie wenn er mit ihm in Verkehr gestanden. In dessen Haus ging aber auch der Sohn unseres Meisters, Pomponio Allegri, aus und ein; und es ist sehr denkbar, dass Landi mit diesem zusammengetroffen, und dadurch das Gedächtniss des Vaters in ihm erneuert wurde. Ein besonderes Interesse muss er jedenfalls für den Meister gehabt haben. Allein von seiner Person und seinem Leben wusste er offenbar, auch wenn er den Sohn wirklich gekannt hat, doch nur von Hören-sagen.

Ebenso kannte der Vielschreiber Lod. Dolce (geb. zu Venedig 1508) Correggio offenbar nur aus zweiter Hand. In seinem Dialogo della Pittura (Venezia 1557) belehrt Pietro Aretino einen gewissen Gio. Franc. Fabrini über das Wesen der Malerei, erhebt dabei, im Widerspruch gegen diesen, Rafael über Michelangelo, stellt Tizian, der über Alles gepriesen wird, Jenem zur Seite und erwähnt dann noch eine Anzahl von Meistern, die sich hervorgethan haben; zunächst Leonardo da Vinci, Giorgione, Giulio Romano und, an diesen anknüpfend, Correggio. Es heisst: »Aber er (Giulio Romano) wurde übertroffen im Kolorit sowie durch eine reizendere Art von Antonio da Correggio, dem anmuthigsten Meister, von dem man in Parma Gemälde von so grosser Schönheit sieht, wie man sie nur wünschen kann. Allerdings war er ein besserer Kolorist, als Zeichner«. Nur als ein guter Meister unter anderen gilt hier C.; von seiner überragenden Bedeutung ist keine Rede. Selbst im Kolorit wird doch Tizian schliesslich allen anderen wieder vorangestellt; ihm allein gebühre, so heisst es später, der Ruhm der vollkommenen Färbung. Und hier auch jenes Vorurtheil, das seitdem so oft wiederholt worden: auf die Zeichnung habe sich im Grunde C. weniger verstanden. Wie es sich damit verhält, werden wir später sehen; ihren ersten Ursprung hat diese Meinung in Vasari, wenn derselbe sie auch nicht ausdrücklich ausspricht. Aus Vasari scheint überhaupt das Wenige, was Dolce an jener Stelle über unseren Meister sagt, zusammengelesen; dass dessen Werk benützt ist, bezeugen sonst auch einige Anekdoten, welche ihm Dolce entnommen hat. In verschiedenen anderen Schriften gedenkt dieser des Meisters nur gelegentlich; immer freilich als eines der ausgezeichneten Männer des Jahrh. Nirgends aber findet sich eine Spur, dass er zu demselben in persönlicher Beziehung gestanden. Geschrieben sind diese Bücher gleichfalls lange nach dem Tode des Allegri. Auch waren Landi sowol als Dolce Ausländer, die weder mit der Heimat Correggio's noch mit seinem Wohnsitze in Verbindung standen. Parma selber hatte damals keine Schriftsteller von Bedeutung; eine Ungunst, die an sich schon genügte, der Erhaltung von des Meisters Andenken entgegenzuwirken.

Was des Vasari eigene Erzählung anlangt, so kann auch sie als Bericht eines Zeitgenossen nicht gelten, wenn er gleich wenigstens 22 Jahre zählte, als Correggio starb. Denn er lebte nicht mit ihm, kannte nichts von seiner Umgebung, und seine Erzählung ist hier mehr als je ein loses Gewebe von Notizen und Mährchen. Keiner also der eigentlichen Zeitgenossen nennt des Meisters Namen. Scannelli (von welchem später) klagt schon, dass die Trefflichkeit des Antonio von dem dichten Rauch seines armseligen Zustandes nicht wenig verdunkelt und den vornehmsten Schriftstellern unbekannt sei.

Correggio selber hat von seiner Hand, ausser einigen Vertragszusätzen und unterzeichneten Quittungen, nichts hinterlassen, weder Briefe noch Schriften. Die grossen Ereignisse der Zeit berührten ihn nicht; mit den hervorragenden Männern, welche damals die Geschicke Italiens bestimmten oder doch in weiteren Kreisen von Einfluss waren, stand er in keinerlei Verbindung. Zwar hat er höchst wahrscheinlich für Federigo Gonzaga von Mantua gearbeitet, doch ohne desshalb zu ihm in eines jener Verhältnisse zu treten, wie sie damals zwischen Fürsten und Künstlern oder Gelehrten so häufig waren. Selbst zu den Herren seiner Vaterstadt hatte er nur lose Beziehungen. Man weiss nur von Einem Auftrag, den sie ihm ertheilt, von Einer Ehrenbezeugung, die sie ihm gegen das Ende seines Lebens erwiesen. Wol ist uns ein Brief der begabten Veronica Gambara, der Gemalin von Giberto da Correggio, an Beatrice d'Este (Marchesa von Mantua) vom 3. Sept. 1528 erhalten, darin sich eine hohe Bewunderung des Meisters ausspricht. Allein, was auch der Grund gewesen sein mag, seine Herren haben jedenfalls versäumt, von seinen Talenten einen nennenswerthen Gebrauch zu machen. Auch mit den grossen Meistern, obschon ihr vollkommen ebenbürtiger Zeitgenosse, hat A. nicht verkehrt. Es scheint, dass er nur Giulio Romano, der von Federigo Gonzaga zu Mantua viel beschäftigt wurde, daselbst kennen gelernt und dass er diesem Meister, der sicher ihm gegenüber der kleinere war, jene Bestellung zu verdanken hatte. Es ist bezeichnend, dass die einzige öffentliche Anerkennung, welche ihm zu Theil wurde, in dem Diplom bestand, mit welchem ihn die Brüderschaft der Benediktiner zu Parma unter die ihrigen (»inter singulares nostrae congregationis devotos«, s. die Urkunde bei Pungileoni, II. 169) aufnahm. Eine Ehre, welche allerdings auch Torquato Tasso erfuhr

und die nur denen erwiesen wurde, die sich um die Brüderschaft besonders verdient gemacht hatten. Dagegen wussten nicht einmal die Bewohner Parma's, was sie an dem Meister hatten, der in ihren Mauern seine vornehmsten Werke hinterlassen. Wie sie eines derselben schon bei seinen Lebzeiten aufnahmen, werden wir später sehen. Dass sie ihn aber noch weniger nach seinem Tode zu schätzen verstanden und kaum mehr nach ihm und seinen Bildern frugen, bekundet deutlich ein Brief des Annibale Caracci an seinen Oheim Lodovico, dat. von Parma 28. April 1580. Darin heisst es: »Ich könnte verrückt werden und weinen darüber, wenn ich mir das Unglück des armen Antonio nur vorstelle. Ein so grosser Mensch, und hier zu Grunde zu gehen, in einem Lande, wo er nicht verstanden, nicht zu den Sternen erhoben wurde, hier elend sterben zu müssen«. Freilich hatten, wie Annibale schon vorher bemerkt, die Parmesaner damals wenigstens nur Sinn für Essen, Trinken und Liebschaften. Ob Allegri wirklich unglücklich gewesen, ist eine andere Frage. Dass er aber unter den Einwohnern von Parma so wenig, wie nach seinen Werken, nach seinem Leben und Schicksal bekannt war, geht schon daraus hervor, dass Caracci meinte, er sei in Parma gestorben; ein Irrthum, der doch zu allererst eben dort seine Berichtigung hätte finden sollen.

II. Die Erzählungen des Vasari. Weitere Sagen. Bildniss des Künstlers.

Begreiflich, dass ein so stilles, in engem Kreise beschlossenes Leben, von den Zeitgenossen kaum beachtet, bald ganz vergessen war und jetzt kaum in seinen Hauptmomenten aus dürftigen Urkunden herzustellen ist. Alles traf zusammen, dies abgelegene Dasein in ein immer tieferes Dunkel zu hüllen. Die Laufbahn des Künstlers enthielt kein Ereigniss, welches tiefer in sein Schicksal eingeschnitten, dem Gange desselben eine neue und besondere Richtung gegeben hätte. Andrerseits hatten offenbar die verschiedenen Wendungen seines Lebens eben so wenig einen tieferen Einfluss auf seine künstlerische Wirksamkeit. Daher fällt auch von dieser, den Werken, die uns von ihr, den Nachrichten, welche uns über sie erhalten sind, kaum ein Licht auf jenes, auf des Meisters Leben. Zudem ist C. über die nächsten Gränzen seiner Heimat, die abseits lag von den grossen Mittelpunkten der italienischen Kultur, kaum hinausgekommen. Die Vermuthungen, er sei in Bologna und Rom gewesen, sind unbegründet; es spricht vielmehr, wie sich zeigen wird, Alles dagegen. Daher wussten die Zeitgenossen, wenn er auch als Künstler zu einem gewissen Ruf kam, so gut wie nichts von seiner Person und den Wandlungen seines Daseins. Und als man endlich darnach frug, da waren Leben und Persönlichkeit in tiefen Schatten zurückgetreten.

Um so mehr aber liess man Beide nun im Zwielichte der Sagen spielen. Namentlich hat Vasari, da er von dem wirklichen Verlaufe desselben nichts zu berichten wusste, mit Zügen es ausgestattet, die zwei Jahrhunderte lang die Person und das Schicksal des Meisters in ganz verkehrter Beleuchtung gezeigt haben. In seiner Schilderung erscheint C. als ein Mann von zaghafter Gemüthsart, der zudem, obschon von einer gewissen Gutherzigkeit, an der Last der gewöhnlichen Leidenschaften zu seinem eigenen Schaden schwerer getragen habe, als sich zieme. Weil er arm gewesen, habe er mit fortgesetzter Anstrengung und Beschwerde arbeiten müssen, um seine Familie zu erhalten; daher auch ohne Unterlass zu sparen gesucht, und so sei er schliesslich so geizig geworden wie nur möglich. Daran knüpft dann Vasari das bekannte Mährchen von seinem Tode. Es sei ihm, so erzähle man sich, in Parma eine Zahlung von 60 Scudi in Kupfermünze gemacht worden, damit beladen sei er nach Correggio zu Fusse gegangen; und da er unterwegs bei grosser Hitze einen kühlen Trunk Wasser genommen, habe er sich ein heftiges Fieber zugezogen, von dem er nicht wieder aufgestanden. Wie albern ein solches Mährchen an sich schon ist, hat mit Recht Tiraboschi bemerkt: eine solche Summe in Kupfer (die wol einer Last von drei bis vier Centnern gleich gewesen wäre) zu schleppen, dazu hätte es eines Goliath bedurft.

In Folge der Anekdoten Vasari's war bald das Unglück des Malers eine ausgemachte Sache. Scannelli, der um die Mitte des 17. Jahrh. es sich sehr angelegen sein liess, C. als den grössten Meistern ebenbürtig zu verherrlichen, ergreift zugleich jede Gelegenheit, von seinem Elend und seinem armseligen Leben zu sprechen, um von dieser dunklen Folie das Licht des Genius um so glänzender abzuheben. Doch mag er wirklich daran geglaubt haben; entgegenlautende Nachrichten waren nicht vorhanden, und auch Annibale Caracci scheint der gleichen Ueberzeugung gewesen zu sein. Noch mehr ist weiterhin die Fabel von der Armuth C.'s ausgeschmückt worden. Die Wohnung des Malers, so versicherte ein Giuseppe Bigellini in einem Briefe datirt von Correggio, 10. März 1688 (in der Sammlung des Bottari, III. 499), sei vielmehr die Hütte eines Bettlers gewesen; worauf dann Linguet in seinen Annalen erzählt, dass A. in einem Dorfe vor Elend umgekommen sei und nach seinem Tode der Hunger noch seine Kinder gepeinigt habe. Auch der Padre Sebastiano Resta (s. weiter unten) wusste die Sage von Correggio's Armuth mit allerlei neuen Erzählungen lebendig zu erhalten. Neuerdings hat sich bekanntlich die Romantik dieses rührenden Konfliktes einer grossen Künstlerseele mit dem Elend bemächtigt, und Oehlenschläger in seinem Trauerspiele Correggio (1816) aus der Mischung jener Anekdoten mit eigenen Zuthaten von der krassesten Unwahrscheinlichkeit ein so jämmerliches

Zerrbild von des Meisters Leben und Wirken zu Wege gebracht, dass von dem Original auch nicht der kleinste Zug geblieben ist.

Uebrigens trat schon Anfangs des 18. Jahrh. gegen jene Fabeln ein natürlicher Rückschlag ein. So suchte Gherardo Brunorio, der zu jener Zeit Nachforschungen nach dem Meister anstellte, seine Abkunft aus einem reichen und vornehmen Hause abzuleiten, während bald darauf Taccoli im 3. Bande der Memorie storiche di Reggio (p. 495 f.) schon einen ganzen Stammbaum dieses Hauses bereit hatte. Darnach wäre C. einer alten Familie von Campagnola im Gebiete von Correggio entsprossen, welche dort als Lehen ein Schloss besessen. Allerdings kommen dort Allegri vor; allein Tiraboschi hat nachgewiesen, dass diese mit der Familie des Malers nichts zu schaffen gehabt, und in seinen Notizen über die Künstler des Staates Modena den richtigen Stammbaum derselben gegeben.

In Wahrheit lebte C., wenn auch nicht in reichen, doch in ganz guten Verhältnissen. Zudem wurden seine Arbeiten im Durchschnitt nicht schlechter bezahlt, als diejenigen seiner namhafteren Zeitgenossen; in einem Briefe an den oben erwähnten Brunorio vom 29. März 1716 bemerkt sogar Gio. Ant. Grassetti, damals Bibliothekar in Modena, dass insbesondere von Privatpersonen kein Maler zu jener Zeit höher bezahlt worden sei, als Correggio. Durchgängig scheint dies freilich nicht richtig. Die allgemeinen Umstände, der Wolstand der Bevölkerung, der ganze Zuschnitt des Lebens, unter denen C. seine Kunst ausübte, waren doch klein und bescheiden; auch gab der Maler in manchen Fällen (falls nicht auch hier die Berichte auf Mährchen beruhen) seine obschon mit gleicher Sorgfalt ausgeführten kleineren Bilder um geringe Preise her und liess sich in anderen Fällen mit einem Zusatze von Lebensmitteln zum baaren Gelde abfinden. Man hat daraus schliessen wollen, dass A., indem er solche Vergütungen sich ausbedungen, sich als trefflichen Hausvater erwiesen. Doch ist es weit wahrscheinlicher, dass zumeist der Besteller diesen Modus der Bezahlung angeboten habe. Es waren keine grossen Herren, noch reiche florentinische Kaufleute, für welche A. arbeitete. Dass er dennoch mit seinem Verdienst nicht bloss auskam, sondern auch noch etwas erübrigte, geht schon aus den zwei Ankäufen von Grundstücken hervor, die er in den J. 1530 und 1533 offenbar aus seinen Ersparnissen machte (das Nähere darüber s. später).

Wie übrigens jenes Mährchen von seiner Armuth entstanden, erklärt sich leicht. In welchem Dunkel auch sein Leben lag, der Maler selber war zu hervorragend; als dass er ganz hätte in Vergessenheit gerathen können. Dass er auch den gleichzeitigen Künstlern, die seine Werke kennen lernten, eine ungewöhnliche Anerkennung abzwang, ist unzweifelhaft. Der Brief freilich des schon erwähnten Seb. Resta (bei Bottari III. 497), darin von der Bewunderung des Giulio Romano sowie Tizian's die Rede ist, welcher Letztere auf seiner Durchreise durch Parma nach Bologna zu Kaiser Karl V. im J. 1530 die Malereien des Correggio gesehen, ist verdächtig. Resta hat zu dieser Angabe wahrscheinlich eine Stelle in Scannelli's Microcosmo (p. 20) benützt, deren historische Glaubwürdigkeit ebenfalls fraglich ist, und dieselbe dann nach seiner Art mit anekdotenhaften Zügen weiter ausgestattet. Verdächtig sind überhaupt alle Berichte des Mannes, der es sich zu einer Art Lebensaufgabe gemacht hatte, dem Meister endlich zu seinem verdienten Ruhme zu verhelfen, und in der Wahl der Mittel hiezu keineswegs bedenklich war. So viel sich ersehen lässt, beruht jene Mittheilung auf blossen Vermuthungen. Schwerer aber fällt hier die Stimme **Vasari**'s in's Gewicht.

Von den Werken Correggio's wusste derselbe jedenfalls weit mehr, als von seinem Leben, wenn ihm auch unter Anderem der grobe Irrthum begegnet ist, die Freskomalerei der Domkuppel in den Chor der Kirche S. Giovanni zu versetzen. Er hat die Malereien A.'s zu Parma und zu Modena wiederholt gesehen. Das erste Mal, wie er in seinem eigenen Leben meldet, als er auf seiner ersten Kunstreise im J. 1542 von Florenz nach Venedig »in wenigen Tagen« die Kunstwerke von Modena und Parma, von Mantua und Verona sah; das andere Mal, wie aus seinem Briefe an Borghini vom 9. Mai 1566 hervorgeht (veröffentlicht von Gaye, Carteggio etc. III. 214), auf einer Reise »nach Modena, wo er viele Werke von Correggio gesehen, und nach Reggio und Parma, wo er sich zwei Tage aufgehalten« habe. Nun war freilich seiner eigenen Anschauung und Kunstweise, die durchaus florentinisch-römischen Ursprungs ist, die Eigenthümlichkeit des Meisters von Parma eher fremd und entgegen; daher er denn auch in der Würdigung desselben sich in Widersprüche verwickelt. Auch hatten jene kurzen Reisen doch nicht ausgereicht, ihm gründlich mit der Kunstweise Correggio's bekannt zu machen. Den deutlichen Beweis dafür hat Mariette (Description du Cabinet Crozat, p. 36) mit Recht darin gefunden, dass Vasari einige Handzeichnungen seiner Sammlung dem C. zugeschrieben, da sie doch eine ganz andere Hand bekunden. Allein so viel muss man dem Künstlerauge Vasari's lassen, dass er das Grosse und Aechte auch in einer fremden Art anzuerkennen wusste; und weit werden schliesslich die Anstände, welche er äussert, von seiner Bewunderung überwogen. Wenngleich sich diese öfters an einzelne kleinere Züge heftet, so spricht sie doch auch rückhaltlos über die Grösse des Meisters im Ganzen sich aus.

Und darin offenbar theilte Vasari die Ansicht von zeitgenössischen Meistern. Er bemerkt ausdrücklich: »Noch viel liesse sich von den Werken des Antonio sagen, allein da unter den ausge-

zeichneten Männern unserer Kunst Alles was man von ihm sieht, als göttlich bewundert wird, werde ich mich nicht weiter dabei aufhalten«. Ob freilich die Meister, welche als Zeitgenossen C.'s in Florenz und Rom an der Spitze der Kunst standen, ob insbesondere Rafael und Michelangelo Werke von ihm kannten, ist mehr als zweifelhaft; denn dorthin gelangte nichts von seinen Arbeiten, weder bei seinen Lebzeiten, noch bald nach seinem Tode. Sein Ruf in den dortigen Künstlerkreisen konnte nur durch solche verbreitet sein, welche auf ihren Reisen Malereien von ihm zu Gesicht bekommen hatten. Dies scheint allerdings, wenn wir vorerst von Giulio Romano absehen, erst nach seinem Tode der Fall gewesen zu sein. Vasari erzählt besonders von Girolamo da Carpi. Dieser habe bei seinem Aufenthalt in Bologna im Hause des Grafen Ercolani ein Bild von Correggio (Christus, welcher der Maria Magdalena erscheint) gesehen; so tiefen Eindruck habe dasselbe auf ihn gemacht, dass er, nicht zufrieden davon eine Kopie zu haben, sich nach Modena begeben, um andere Werke des Meisters kennen zu lernen. Auch dort habe er, noch mehr von Bewunderung und Staunen ergriffen, Bilder des C. kopirt und sei dann weiter gezogen nach Parma, da er vernommen, dass sich daselbst Malereien von ihm befänden. Diese Mittheilungen hatte Vasari von Girolamo selber, der sich im J. 1550 gleichzeitig mit ihm zu Rom befand, damals von Papst Julius III. zum Aufseher über die Bauten im Belvedere ernannt. Jenen Aufenthalt in Bologna, der für seine Kunst entscheidend wurde, und die darauf folgenden Reisen muss derselbe (im Anfange des Jahrh. geboren) in seiner Jugend oder doch im frühen Mannesalter gemacht haben; denn er war dorthin gezogen, um sich vom blossen Schildermaler, der er bei seinem Vater bleiben sollte, zum Künstler auszubilden. Sehr bald also nach dem Tode Correggio's hat er dessen Bilder in Modena und Parma gesehen; denn dass er diesen selbst nicht gekannt, geht deutlich aus seiner Biographie bei Vasari hervor. Unzweifelhaft hat dann Girolamo viel dazu beigetragen, den Ruhm des Meisters in Rom zu verbreiten. Doch ist nicht zu übersehen, dass schon damals ein Bild desselben über das Gebiet seiner Thätigkeit hinaus nach Bologna gekommen war. Ausserdem erzählt Vasari von Giulio Romano: dieser habe bekannt, nachdem er die Danae und die Leda gesehen, er wisse keine Malerei, die dieser gleichkomme. Wie es sich auch mit der Bestellung verhalten mag, welche Giulio von Seiten des Herzogs von Mantua dem Correggio verschafft haben soll, die Künstler können sich persönlich wol gekannt haben. Der Erstere kam, von Federigo Gonzaga gerufen, 1524 nach Mantua und nahm dort für lange Jahre seinen Wohnsitz; im März 1540 stand er dann mit den Bauaufsehern der Steccata zu Parma in Unterhandlung, um Zeichnungen zu Malereien in dieser Kirche zu liefern. Möglich, dass er schon früher von Mantua aus in Parma gewesen und mit Correggio zusammengetroffen war. Jedenfalls scheint er dessen Malereien zu Parma gekannt zu haben (s. den Art. Pippi). Ob Tizian dieselben, und zwar schon im J. 1530 gesehen, muss dahingestellt bleiben; von der darauf bezüglichen Anekdote wird noch die Rede sein.

Vasari gedenkt übrigens an mehr als einer Stelle der hohen Anerkennung, welche Correggio unter den Künstlern fand. Seine Biographie schliesst er mit einem lateinischen Epigramm, welches ein florentinischer Edelmann, Fabio Segni, auf Ansuchen »aller Maler« zu Ehren des Meisters gedichtet habe. Schon in diesen Distichen wird C. als »Maler der Grazien« gepriesen, eine Bezeichnung, von der bekanntlich das 18. und 19. Jahrh. bis zum Ueberdruss Gebrauch gemacht haben. Zugleich wird auf seinen frühen Tod angespielt. Noch bei des Meisters Lebzeiten flehen die Charitinnen zum Jupiter, nur Er solle sie malen dürfen; Jupiter erhört die Bitte und erhebt plötzlich »den Jüngling« zu den Gestirnen, damit er die nackten Göttinnen schaue und um so besser sie darstelle.

So viel erhellt doch aus diesen einzelnen Zeugnissen: so Wenige auch den Maler von Angesicht kannten, so dunkel und widersprechend die dürftigen Nachrichten über ihn waren, durch Kenner hatte sich sein Ruf in weitere Künstlerkreise verbreitet, und in diesen zählte er schon bald nach seinem Tode unter die ersten Meister. Und um so unbefangener dies Urtheil war, da zu keinem der grosse Maler in persönlicher Beziehung gestanden, um so wärmer war auch die Bewunderung.

Und nun ein solcher Mann, von keinem Fürsten beschützt, nur von Mönchen zu monumentalen Arbeiten berufen, auf ein kleines Gebiet Italiens sein Lebenlang beschränkt, persönlich nicht einmal gekannt — das war ein ungewöhnliches Schauspiel. Ein so seltenes, dass man es sich gern noch seltsamer denken mochte. Der Grund eines so geringen und dunklen Daseins schien nur die Beschränktheit einer kleinbürgerlichen Existenz, die Armuth sein zu können, und sein Tod, da der Meister starb ohne die Gunst grosser Erfolge und ohne den Ruhm öffentlicher Anerkennung, eine Folge dieses Elends. Indess, die Armuth reichte nicht ganz aus, dies Schicksal zu erklären. Unbekannt war nicht, dass er doch viel beschäftigt gewesen und seine Bilder verkauft hatte; nur hatte er selber offenbar keinen Versuch gemacht, die engen Schranken seines Lebens und Wirkens zu erweitern. Er musste also wol von ängstlicher Gemüthsart, in kleinen Gewohnheiten befangen, ja — geizig gewesen sein. Dieser letztere Vorwurf, den ihm Vasari — vielleicht nach Hörensagen — gemacht und womit er nicht bloss sein Leben, sondern auch seinen Charakter in ein falsches Licht gesetzt hat, ist durch nichts begründet. Schon

Mengs hat bemerkt, wie dieser Erzählung die eigenen Bilder des Meisters widersprechen, indem das Material, was er zu seiner Malerei verwendete, durchaus von der besten, ja von kostbarer Art war. Das theure Ultramarin habe er fast in verschwenderischer Weise gebraucht, der feinsten Lacke und ebenso nur der besten Tafeln und Leinwand sich bedient. Die Anwendung so trefflichen Materials mag dazu beigetragen haben, dass manche seiner Bilder fast in ihrem frischen Glanze erhalten scheinen. Auch soll er bisweilen, wovon später, seine Gemälde mit Gold grundirt haben, um eine grössere Lichtwirkung zu erzielen. Wie dem auch sein mag: jedenfalls war C. ein Meister, der sich nicht leicht genugthat und seine Bilder durchweg mit unermüdlicher Sorgfalt vollendete, selbst diejenigen, welche er aus irgend welchen Gründen für geringen Preis herzugeben dachte. Mit dem Geiz verträgt sich eine solche Art zu arbeiten nicht, und leicht sieht man, wie diese Eigenschaft in die Sage nur mit aufgenommen worden, um den vermeintlichen Tod zu erklären. Uebrigens hatte jene Fabel noch ihren besonderen Reiz durch den Kontrast: ein so grosser Maler, der sich an einem Sack mit Kupfergeld todtschleppte!

Auch noch nach Vasari ist die Sage geschäftig gewesen, das Leben C.'s mit einzelnen Zügen auszustatten. Dahin gehört die bekannte Erzählung (soweit sich verfolgen lässt, zuerst von Resta aufgebracht) von des Malers Anwesenheit in Bologna, wo er vor dem Bilde der hl. Caecilia von Rafael (damals in der Kirche S. Giovanni a Monte) ausgerufen haben soll: »Auch ich bin Maler«. Zur Zeit, da C. allenfalls in Bologna gewesen sein könnte (im Jünglingsalter) war die Caecilia noch gar nicht dort; überdies werden wir sehen, dass C. höchst wahrscheinlich so wenig in Bologna wie in Rom gewesen ist. Möglich, dass die Fabel entstanden, indem man hinsichtlich der Komposition in einer Figur auf dem Bilde der hl. Martha von C. eine Art von Wiederholung des Paulus auf der Caecilia des Rafael zu finden meinte. Der innere Grund aber für das Mährchen liegt in dem Gegensatze der äusseren Lebensstellungen von Rafael und unserem Meister. Dieser sollte dem von Fürsten und Päpsten Gefeierten gegenüber doch auch seinen vollen Werth empfunden haben: je mehr er ein grosses Werk Rafael's bewunderte, seines eigenen ebenbürtigen Talentes bewusst geworden sein. Dem ächten Genius sieht ein solcher Stolz am unpassenden Orte gar nicht gleich. Er lag überdem, wie wir sehen werden, nicht in der Art des Correggio.

Endlich haben sich noch durch Missverständnisse und Irrthümer dem Leben des Meisters falsche Züge angehängt. Dahin gehört vor Allem, bei seiner Bildungsgeschichte (s. unten), die Bezeichnung der verschiedenen Lehrer, die er gehabt haben soll. Weiterhin hat man ihm eine zweite Ehe angedichtet. Bald soll diese zweite Frau, nachdem ihm angeblich die erste 1526 gest., eine Giacopina von grosser Schönheit gewesen sein, woran dann Ratti das Mährchen einer unglücklichen Ehe knüpft; bald eine Mazzola, mit welcher Künstlerfamilie von Parma unser A. auch sonst in Verbindung gebracht wird. Jene erste Fassung des Irrthums entstand aus einem Versehen der Taufbücher von Parma, welche 1527 gelegentlich der Taufe eines der Kinder des Malers statt des wahren Namens der Frau, Girolama, den von Giacopina setzten. Die Unrichtigkeit dieser Angabe, welche dem eintragenden Schreiber zur Last fällt, ergibt sich schon aus dem Umstande, dass Girolama in notariellen Urkunden von 1528 als noch lebend erwähnt wird. Den zweiten Irrthum hat der sonst sehr gewissenhafte Tiraboschi unabsichtlich dem Benediktiner Maurizio Zappata aufgebürdet. Derselbe sollte in einer von ihm hinterlassenen lateinischen Handschrift über die Kirchen von Parma (jetzt in der Bibliothek daselbst) jene Girolama für eine Tochter des Pietro Ilario Mazzoli ausgegeben haben. Nichts anderes aber berichtet Zappata, als dass sich Antonio zu Parma niedergelassen, dort geheirathet und von seiner Frau Hieronyma die und die Kinder gehabt habe.

So bald war in der That nach dem Tode C.'s das Andenken seiner Persönlichkeit und seiner näheren Lebensumstände erloschen, dass Vasari, als er 1542, d. h. 8 Jahre bloss nach dem Tode desselben, in Parma und Modena war, nichts Näheres mehr darüber erfahren konnte. Vasari berichtet auch, dass er sich vergeblich bemüht, ein Bildniss des Künstlers aufzutreiben; denn er selbst habe sich nicht gemalt, noch ein Anderer, da er so klein und bescheiden lebte. Dennoch fehlt es nicht an einer reichen Zahl von angeblichen Bildnissen des Meisters. Kein einziges aber ist darunter, dessen Aechtheit beglaubigt oder auch nur wahrscheinlich wäre. Das Bild in der Sieneser Ausgabe des Vasari von della Valle (1791—1794) ist nach einem Gemälde, das sich in einer Villa des Königs von Sardinien bei Turin, der sogen. Vigna della Regina, befand, aus der Galerie der Markgrafen von Monferrat stammte und angeblich nach einem in Parma befindlichen Originalbilde kopirt war. Es stellt einen Mann mittleren Alters vor, von vorn gesehen, mit langem und dichtem Bart. Lanzi las auf demselben die Aufschrift: Antonius Corrigius f. (also fecit); aber schon die Grösse der Charaktere, darin dieselbe geschrieben war, bewies, dass damit nur die dargestellte Persönlichkeit bezeichnet sein sollte. Von diesem Bilde erhielt Michele Antonioli, ein fleissiger Geschichtsforscher von Correggio, der sich gegen Ende des vorigen Jahrh. viel mit dem Meister beschäftigte, durch Tiraboschi (der übrigens seinerseits nicht berichtet, dass sich jene Inschrift darauf befinde) eine Kopie, wonach er das Bild für das Porträt eines Priesters Antonio Correggio, Rektors von

S. Martino, erklärte. Dieses vermeintliche Porträt scheint zu verschiedenen Nachbildungen im Stich benutzt worden zu sein (s. die Bildnisse des Meisters). Ein anderes Bildniss, nach einem Stiche des Bugatti, findet sich in der römischen Vasari-Ausgabe von Gio. Bottari (Rom, 1759), dann auch in der Florentiner Ausgabe (1767 f.) und ist in die deutsche (Stuttgart, 1832 f.) gleichfalls aufgenommen; es zeigt den Meister als einen schon etwas runzligen Kahlkopf in vorgebeugter Haltung. Welches Original der Stecher Bugatti vor Augen hatte, wissen wir nicht; nach Lanzi hätte er eine Zeichnung kopirt, die sich in der sogen. Galleria portatile des Seb. Resta befand, einer Sammlung, die in die ambrosianische Bibliothek zu Mailand übergegangen ist. Auch Pungileoni berichtet, dass der Kopf in dieser Zeichnung mit dem Stiche von Bugatti übereinstimme. Das Bl., die Familie des Correggio genannt, zeigt einen kahlköpfigen Mann und eine Frau mit vier Kindern, drei Knaben und ein Mädchen, welche barfuss und ärmlich gekleidet sind. Das passte freilich in die Pläne des Pater Resta, der auf jede Weise das Interesse für Correggio zu wecken suchte. Allein dieser hatte umgekehrt drei Töchter und einen Sohn und st. schon im 40. Jahre, konnte also weder auf Runzeln noch auf einen Kahlkopf Anspruch machen. Viel Aehnlichkeit mit dem Typus dieser Bildnisse hat dasjenige der Bologneser Vasari-Ausgabe (1648—1653), in Holz geschnitten. Dasselbe ist wahrscheinlich nach dem früher in der Florentiner Pitti-Galerie befindlichen Bilde auf Papier, darnach eine 1779 Correggio zu Ehren geschlagene Kupfermünze von Zenobio Weber geschnitten ist. — Das den »Notizie« des Ratti, ebenso das der »Vita« des Mengs (s. die Literatur) beigegebene Porträt ist sehr wahrscheinlich nach einem Gemälde des Dosso Dossi, das sich früher in Genua befand und dann nach England gekommen ist. Es ist allerdings möglich, dass Dosso Dossi in Mantua mit Correggio zusammengetroffen, doch fehlt dafür jede Bürgschaft. Auf der Rückseite befindet sich, nach dem Berichte des Ratti, der eine Kopie davon fertigte (p. 73), die Inschrift: Retratto de Maestro Antonio da Correggio, fatto per mano de Dosso Dossi; aber es ist sehr zweifelhaft, ob dieselbe ächt, und wenn sie ächt, ob damit unser Meister oder nicht vielmehr der Miniator Antonio Bernieri da Correggio (s. unten), der auch sonst bisweilen mit jenem verwechselt worden, gemeint ist. Eine Kopie desselben befand sich in der Galerie Bodoniana zu Parma; darnach ist das dem Werke von Pungileoni vorgesetzte Medaillonbildniss gestochen (s. die Bildn. am Ende des Textes). Möglich, dass jenes Bildniss dasselbe ist, das in Correggio 1638 mit dem Nachlasse des Grafen Girolamo Bernieri in den Besitz des Predigerordens überging. — Auch im Dom zu Parma wird eine Figur in den Fresken des Lattanzio Gambara — Profilkopf eines Greises in weissem Gewande (gest., s. am Ende des Textes) — für das Bildniss C.'s ausgegeben; allein Gambara ist Ein Jahr vor dem Tode C.'s geb., und wenn er denselben mit jenem Bilde wirklich hat darstellen wollen, so bleibt immer noch die Frage nach dem Originale, das er vor sich gehabt hätte. Mit gleicher Willkür ist ein mit der Feder gezeichneter Kopf vor einem Bande mit Kupferstichen nach C.'s Werken, der sich in der Bibliothek zu Parma befindet, mit seinem Namen bezeichnet. Noch findet sich in dem alten Originalverzeichniss der Galerie Farnese zu Parma ein »Bildniss des Correggio« also angeführt: »Ein Mann mit schwarzem Bart und schwarz gekleidet, mit Spitzenkragen«; das Bild ist verschollen. Tiraboschi endlich erwähnt ein Porträt im Besitze des Herrn Giuliani zu Modena, das auch gest. worden (s. unten), zweifelt aber selbst stark an der Aechtheit desselben. Noch weniger glaubwürdig sind die übrigen unten angeführten gest. Bildnisse.

III. Charakterzüge. Entstellender Bericht Vasari's.

Vasari war sicher darin recht berichtet, dass von Correggio weder er selbst noch ein Anderer ein Bildniss gemalt habe. Erst geraume Zeit nach seinem Tode, als sich das Andenken des Meisters in weiteren Kreisen erneuerte, erwachte das Bedürfniss sich seine Züge zu vergegenwärtigen; und nun wusste man auf die eine oder andere Weise sein Porträt zu finden oder zu machen. Zu den Lebzeiten des C. war sein Ansehen nicht verbreitet genug, er selber zu vereinsamt, als dass sich ein namhafter Kunstgenosse gefunden hätte, sein Bild der Mit- und Nachwelt zu überliefern. Und sich selbst zu porträtiren, dazu war er, wie Vasari bemerkt, zu bescheiden, hielt zu geringe Stücke auf sich selbst. Auch dafür freilich, ob diese Eigenschaft dem Meister wirklich zukam, haben wir keine geschichtliche Bürgschaft. Wusste Vasari so wenig von seinem äusseren Leben, so kannte er noch weniger die innere Persönlichkeit des Mannes. Die anderen Stimmen aber, welche sich im 16. und 17. Jahrh. darüber haben vernehmen lassen, schöpften nur aus abgeleiteten Quellen, zum Theil aus Vasari selber, oder aus ungewisser mündlicher Ueberlieferung. Wer konnte von dem Wesen des Künstlers sichere Nachricht haben, über dessen Schicksale keine Kunde, von dem kein persönliches Zeugniss, kein Brief, nicht einmal ein Bildniss erhalten war? Daher ist auch, was über Charakter und Gemüthsart des C. berichtet wird, nur mit Vorsicht aufzunehmen. Es beruht wol zumeist auf Schlüssen, die man aus der Eingeschränktheit seines Lebens gezogen; oder höchstens mag Vasari Einiges über ihn von Giulio Romano gehört haben, falls dieser wirklich den Meister persönlich gekannt hat. Also auch, was uns von den Gemüthseigenschaften C.'s überliefert wird, muss auf seine innere Wahrheit genauer angesehen

werden. Und zu einem ganz sicheren Ergebnisse ist auch bei einer solchen Prüfung nicht zu gelangen. Denn es fehlt uns ja jedwede Nachricht, die uns in die Seele seiner Persönlichkeit einen unmittelbaren Einblick gewährte. Nur von manchen Umständen seiner Thätigkeit und äussern Existenz sind wir jetzt durch Urkunden genau unterrichtet. Und so bleibt uns nur übrig, von dem Charakter seiner Werke, jenen Thatsachen und den allgemeinen Umrisslinien seines Lebens auf sein Innenleben, seine Gemüthsart zurückzuschliessen und daran die älteren Mittheilungen italienischer Schriftsteller zu prüfen.

Von seiner Bescheidenheit, seinem genügsamen Wesen berichtet auch Scannelli (Microcosmo, p. 91): »Ohne Ehrgeiz, von mässigen Sinnen, stiller und gesetzter Art, verschmähte er es nicht ganz für sich zu leben, ohne sein Glück zu suchen in den grossen Städten ferner Länder und bei Fürsten und Vornehmen«. Es ist das nur die Ausführung des Zuges, den schon Vasari hervorgehoben: jener zurückgezogenen Art des Mannes, der »wenig aus sich machte und immer mit Wenigem sich begnügte«. Bei den Grossen sich geltend zu machen, ihre Gunst zu benutzen, scheint allerdings C. nicht verstanden zu haben; auch hatte er wol nicht die Persönlichkeit, die zum näheren Verkehr mit ihnen selbst der hervorragende Künstler nicht entrathen kann. Nachdem er die Bilder für Federigo Gonzaga vollendet hatte (wir nehmen die Nachricht von dieser Bestellung als glaubwürdig an), war damit auch seine Beziehung zu dem Fürsten gelöst. Dieser kümmerte sich doch sonst viel um Kunst und Künstler, stand mit Tizian in vertraulicher, ja freundschaftlicher Verbindung, eröffnete dem Giulio Romano in Mantua das ausgedehnteste Feld für seine architektonische und malerische Thätigkeit, und liebte, nach den Worten des Vasari, diesen Meister mehr, als sich sagen lässt. Keinerlei weitere Folgen hatten die Aufträge, welche C. für Federigo ausgeführt hatte. Wol ist behauptet worden, dass dieser den Maler, um ihm seine besondere Anerkennung zu bezeugen, zum »Cavaliere« gemacht habe. Diese Nachricht wollte der französische Stecher Ravenet, welcher sich eigens des Correggio halber nach Parma begeben und auch eine Biographie desselben im Sinne hatte, von dem Grafen Gastone della Torre di Rezzonico haben, der seinerseits dem Leben des C. nachforschte und aus »sicheren Dokumenten« von jenem Umstande Kenntniss haben wollte. Allein diese Erzählung ist durch nichts verbürgt und schon an sich höchst unwahrscheinlich. Gonzaga scheint sich um den Meister, nachdem die Bilder abgeliefert waren, nicht weiter gekümmert zu haben; obwol dieselben zum Geschenk für Karl V. bestimmt gewesen und schon darin sich kundgab, wie hoch der Maler geschätzt war. Es spricht vielmehr Alles dafür, dass C. nach Vollendung dieser Arbeiten, die einige Jahre vor seinen Tod fiel, überhaupt nur noch wenige Bestellungen erhalten.

Darin hat Vasari wol das Richtige getroffen: der Meister war im Verkehr mit der Welt zaghaft, er selber strebte über die engen Grenzen seines Lebens und seiner Wirksamkeit nicht hinaus. Nichts ist bei ihm von dem Wanderleben, das die hervorragenden Künstler der damaligen Zeit kennzeichnet; auf den Umkreis weniger Meilen, zwischen Correggio, Mantua, Parma, Modena und Reggio beschränken sich seine Reisen. Alle seine Kräfte, alle seine Wünsche scheinen sich in der stillen, eingezogenen Ausübung seiner Kunst gesammelt zu haben. Bezeichnend ist auch und daher wenigstens zum Theil glaubhaft, was Vasari über die Art und Weise meldet, wie er dieselbe trieb. Er sei in der Kunst »malinconico« gewesen — d. h., richtig übersetzt, nicht schwermüthig, sondern sinnend und nachdenklich —, den Mühseligkeiten seines Berufes hingegeben und darauf aus, jede Schwierigkeit, welche es auch sei, zu finden und zu lösen. Und an einer anderen Stelle: er habe nicht geglaubt, seine Kunst, deren Schwierigkeiten er wol kannte, mit der Vollkommenheit zu üben, die er gerne erreicht hätte. Vasari's Aeusserung ist nicht so zu nehmen, als ob C. schweren Sinnes gewesen und bei der Arbeit in die Zweifel eines selbstquälerischen Grüblers sich verloren hätte. Gerade das Gegentheil liegt in der Wirkung seiner Bilder ausgesprochen; denn in ihr verbindet sich eine ungebrochene Heiterkeit mit dem Reiz einer scheinbar mühlos in sich vollendeten Erscheinung. Gegen die Schnellfertigkeit, worauf sich Vasari und seine Zeitgenossen nicht wenig zu gute thaten, musste natürlich die Sorgfalt, mit der Correggio zur freiesten Darstellung, aber erst nach Ueberwindung der grössten Schwierigkeiten, gelangte, ernst und mühsam erscheinen. Allein allerdings, C. nahm die Arbeit nicht leicht und wandte auf jede, indem er ein ihm deutlich vorschwebendes Ziel mit allen Mitteln verfolgte, mit unermüdlichem Fleiss alle seine Kräfte. Gerade dies bildet, wie sich zeigen wird, einen besonderen Zug seines künstlerischen Charakters: die Verbindung genialen Schaffens mit einer durchaus bewussten Berechnung und Verwendung aller Mittel.

Wie ernst es C. mit seiner Kunst meinte, dafür spricht noch eine andere Nachricht, die an sich glaubwürdig ist und wenn auch nicht von einem Zeitgenossen, doch von einem Schriftsteller und Maler des 16. Jahrh. herrührt. Eine Mittheilung, welche nicht aus Vasari stammt, wie sich auch aus der angehängten Anekdote über den Verkauf eines Bildes ergibt, deren später zu gedenken ist. Lomazzo (Idea del Tempio della Pittura. Milano 1589, p. 115) schreibt also über ihn: »Vor Allem aber müssen wir des Antonio da Correggio gedenken, der gleich wie Apelles jeder Zeit die anderen Meister auffor-

derte, seine Malereien zu besprechen und zu tadeln (d. h. also zu kritisiren), obgleich sie vorzüglich und bewundernswerth waren, indem er die Ehrenbezeugung und Hochachtung Anderer fast als Spott aufnahm«. Das ist in der Weise jener Zeit etwas stark aufgetragen; aber der Zug sieht dem Manne nicht ungleich, der in seiner Art immer die höchste Vollendung anstrebte und sich nicht leicht genug that. Uebrigens auch hier wieder der Zug einer übergrossen Bescheidenheit, der an äusserer Glaubwürdigkeit nun um so mehr gewinnt, als Lomazzo sicher aus einer anderen Quelle denn Vasari schöpfte. Geschätzt, verehrt, bewundert zu werden, war der Meister offenbar nicht gewöhnt, und nichts that die Mitwelt, sein Selbstgefühl zu heben.

IV. Sein vermeintliches Unglück.

Hier thut sich nun die Frage auf: ob dieses Missverhältniss zwischen seiner hohen Begabung, deren er sich sicher bewusst gewesen, und dem eng begrenzten Gebiete seiner Thätigkeit, der knapp zugemessenen Anerkennung nicht doch auf sein Gemüth drückend zurückwirkte. Dass sein Ruhm nicht der Kraft entsprach, die er in sich fühlte, konnte ihn das nicht noch mehr eingeschüchtert, noch mehr in sich zurückgetrieben haben? Ihm konnte nicht verborgen sein, wie Rafael und Michelangelo, deren Namen ganz Italien erfüllte, damals zu Rom gefeiert wurden und von Päpsten und Fürsten die glänzendsten Aufträge erhielten, während er in Parma für Nonnen und Mönche zu malen hatte. Die naheliegende Vergleichung mit seinem eigenen Schicksal mochte leicht zu düstern Gedanken führen. Wie man auch Vasari's Worte nehmen mag, dass er den Meister nicht für glücklich gehalten, lässt sich deutlich herausfühlen. Auch darauf spielt der Biograph an, dass dem Künstler der Lohn nicht wurde, der ihm gebührte. Er bemerkt einmal: »Sicherlich war Antonio bei seinen Lebzeiten jeder Gunst und jeder Ehre werth, wie nach seinem Tode jedes mündlichen und schriftlichen Nachruhms«. Dass er aber an »Gunst und Ehre« seinen grossen Zeitgenossen nachstand, konnte er das nicht selbst empfunden haben? Und so wäre denkbar, jener Vermuthung, sein Missgeschick wäre ihm zu Herzen gegangen, läge doch Etwas, wenn auch noch so wenig zu Grunde.

Einen anderen Zug noch fügt Vasari hinzu, der, wenn er wirklich im Wesen C.'s lag, ihm manche trübe Stunde bereiten musste. »Obgleich von natürlicher Güte, so sagt Vasari, betrübte er sich mehr als billig darüber, dass er die Lasten jener Leidenschaften trage, welche gewöhnlich die Menschen bedrängen«; d. h. dass er jenen Leidenschaften unterlag, welchen die meisten Menschen unterliegen. Nur so kann die Stelle verstanden werden (ancora che e' fusse tirato da una bontà naturale, si affligeva nientedimanco più del dovere nel portare i pesi di quelle passioni che ordinariamente opprimono gli uomini) Doch ist, was Vasari näher mit diesser Aeusserung gemeint hat, nicht zu ermitteln. Dass er den Nachdruck auf die Leidenschaften und ihre schädliche Wirkung legen wollte, scheint sich schon aus dem Gegensatze zu ergeben, darin er diese Seite des Charakters mit der natürlichen Güte stellt. Er meint wol: C. sei mehr als billig von den Leidenschaften überwältigt worden und habe hinterher dies oder doch die Folgen beklagt, die er davon zu erleiden gehabt. Nichts in der That ist unwahrscheinlicher, wenn hier unter den gewöhnlichen Leidenschaften diejenigen der Sinne verstanden sein sollen. Eine auf Genuss angelegte und begierige Natur war Correggio sicher nicht; auch widerspräche dieser Zug der eigenen Schilderung Vasari's. Ganz falsch aber wäre es, von dem Reiz der sinnlichen Erscheinung, der sich in seinen Bildern findet, auf maßlose Sinnlichkeit im Menschen zurückzuschliessen. Denn so gross und gewinnend jener Reiz ist, er geht ganz auf in der malerischen Schönheit und hat daher immer in seiner Wirkung ein ideales Element; so wenig er leidenschaftliches Verlangen erweckt, so wenig ist er einem solchen entsprungen. Und wäre der Meister Liebschaften, einem ausgelassenen Leben und etwa gar der Flasche ergeben gewesen, sicher wüsste die Sage davon Allerlei zu berichten. — Meint aber Vasari nur, dass C. den Druck der kleinen Leidenschaften des täglichen Lebens schwerer als nothwendig empfunden habe: so werden wir gleich sehen, wie auch einem solchen Charakterzuge die Eigenthümlichkeit des Künstlers widerspricht.

Doch man muss sich überhaupt hüten, Vasari's Worte allzu genau zu nehmen; weder ist er in seinen Ausdrücken immer glücklich, noch zeichnet er sich durch logische Gedankenverbindung aus. Mit jenen Betrachtungen über Charakter und Leben des Mannes wollte er wahrscheinlich nur dies sagen: an der Bürde eines dürftigen und mühsamen Lebens hat der arme Correggio in jeder Beziehung schwer getragen. Er zählt dann diese Leiden einzeln auf: zu seiner eigenen Beschwerde habe C. für die Familie arbeiten müssen; menschliche Leidenschaften setzten ihm ohnedem zu (um so schlimmer, mochte der glücklichere Biograph denken, der das Leben ziemlich leicht nahm — um so schlimmer, da ihm die die Noth auf dem Nacken saß); sogar seine Kunst machte er sich so schwer wie nur möglich. Und woher diese Meinung des Aretiners, der von dem inneren Wesen des Mannes höchstens durch Hörensagen wissen konnte? Weil er Schlüsse zog aus der äussern Lebenslage, wie sie aus der Ferne seinen Augen sich darstellte. Dem Schützling der Medici und einer Reihe von Päpsten musste die Stille dieses kleinen Daseins, in dessen bürgerlichen Grenzen das Schicksal des Menschen wie die Laufbahn des Künstlers beschlossen blieb, küm-

merlich, voll innerer und äusserer Bedrängnisse erscheinen.

In Wahrheit haben wir keinen Grund, anzunehmen, weder dass Correggio den menschlichen Leidenschaften mehr als recht sich überlassen, noch dass er seine Lebenslage beklagt habe. War er von Natur aus bescheiden und genügsam, ein Zug, der ihm allgemein beigelegt wurde und der die grösste Wahrscheinlichkeit für sich hat —, so war er auch mit dem, was ihm das Loos beschied und er selber erreichte, zufrieden. Die genügsamen Naturen sind nicht unglücklich, noch aufgelegt zu dunklen Gedanken. Und wenn er ohne Ehrgeiz war, wie Scannelli hervorhebt, so vernahm er auch neidlos von den Erfolgen Rafael's und Michelangelo's.

Blicken wir in das Leben des Meisters mit einem Auge, das seine Werke gegenwärtig hat und aus ihnen ein Bild zu gewinnen sucht von dem Geiste, der sie geschaffen, halten wir diese Eindrücke zusammen mit dem Wenigen, was wir von seinen Lebensumständen wissen: so erhalten wir von seinem Wesen eine ganz andere Vorstellung, als sich durch die dunkel gefärbte Schilderung Vasari's allmälig verbreitet hat. Ein grosses Talent, berufen, aus neuer Anschauung Neues zu schaffen und also mit der Kraft des Genius ausgestattet; versehen mit allen Mitteln, die höchste Ausbildung, die ihm vergönnt ist, zu erreichen; von keinen fremden Einflüssen beirrt, niemals von seiner Eigenthümlichkeit und dem ihr gesteckten Ziele abweichend (was sich z. B. von Rafael nicht sagen lässt); unablässig bemüht, was er darzustellen unternimmt, zu vollendeter Erscheinung zu bringen, und dies immer mit zweifellos glücklichem Ergebniss: so verwirklicht er, was energisch ausgesprochen in seiner Seele liegt, mit seltener Sicherheit und mit der Kraft einer ungebrochenen Natur, ohne Zwiespalt im Inneren und ohne Kampf nach Aussen. Womit unter solchen Umständen der Künstler sich hätte quälen sollen, ist nicht abzusehen. Und woran fehlte es im Grunde seinem äusseren Leben, seiner Stellung? Die grössten Arbeiten, zu denen Parma sich aufschwang, fielen ihm zu; und während die Verhältnisse der zunehmenden Familie gut sich anliessen, vermehrte sich zugleich sein Vermögen. Er konnte, auch wenn die Arbeitskraft nachliess, auf ein glückliches Alter vertrauen. Klein war allerdings der Umkreis seines Daseins, in dem so Grosses geschaffen wurde. Allein es war trefflich ausgefüllt. Und der darin lebte, trachtete nicht darüber hinaus und fand in ihm offenbar ein bescheidenes Glück.

Zur völligen Gewissheit wird dies, wenn man von der Empfindungsweise, die aus seinen Schöpfungen spricht, auf die Stimmungen im Menschen zurückschliesst. Bei keinem Meister hat man hiezu ein grösseres Recht, als bei Correggio. Denn es ist fast durchweg dieselbe Tonart der Gefühle, welche aus seinen Werken klingt; und selbst wo er, dem Gegenstande gemäss, eine andere anschlagen muss, spielt diese dennoch in jene gewohnte hinüber. Unzweifelhaft, weil es der Ton seiner eigenen Natur war. Und niemals ist diese Gefühlsweise in's Gewaltsame gespannt, niemals aus Kämpfen mühsam errungen oder widerstrebenden Umständen abgenöthigt, so dass sich, wie etwa beim Humoristen, voraussetzen liesse, sie stehe zugleich im Gegensatze zu einer dunkeln Kehrseite im Menschen. Sondern immer ist sie der spielende, unverkümmerte Erguss einer offenen und unbefangenen Natur. Wir werden sehen, wie die Werke C.'s die ganze Tonleiter der fröhlichen Empfindungen durchlaufen, von der stillen Heiterkeit eines gleichmässigen Glücks und dem holden Zauber sinnlichen Entzückens bis zu Lust und Jubel einer ausgelassenen Seligkeit. Es ist bezeichnend, dass C. unter allen Meistern zuerst es verstanden, das Lächeln einer stillen, innerlichen Freude darzustellen, und so darzustellen, dass er den Beschauer zur Nachempfindung mitgewinnt. Das hatte schon Leonardo versucht, aber nicht erreicht; das Lächeln seiner Frauen (die freilich tiefere Naturen sind, als diejenigen unseres Meisters) hat immer etwas Starres, fast Befremdendes. Etwas von jenem Lächeln mag auch in der Seele des Künstlers gelegen haben, wie auf seinem Leben Etwas von dem milden, selbst alle Schatten durchleuchtenden Sonnenschein seiner Malerei.

V. Beurtheilung des Vasari und deren Einfluss.

Lange Zeit noch nach seinem Tode blieb das Dunkel über den Schicksalen und der Person des Meisters. Das 16. und 17. Jahrh., welche als die Nachfolger der Cinquecentisten unter ihrem unmittelbaren Einfluss standen, behielten für deren Werke das lebhafteste Interesse; aber ihre Beziehung dazu war eine vorwiegend praktische, und von ihrer eigenen Kunstübung in Anspruch genommen, dachten sie nicht daran, nach den Verhältnissen und Lebensumständen der grossen Meister zu forschen. So wiederholt Borghini in seinem Riposo (Florenz, 1584, p. 374—376) nur die Angaben des Vasari; Armenini (De' veri precetti della Pittura. Ravenna 1587. p. 55) sogar dessen Irrthum hinsichtlich der Kuppelbilder in Parma. Und noch im 17. Jahrh. wusste Scannelli, obwol er sich ausführlich über Correggio verbreitet, nicht das Geringste über ihn und sein Leben, sondern malte nur mit noch stärkeren Farben die Fabel seines Unglücks aus. Seine Mittheilungen sind nur insofern von Interesse, als sie uns über den Verbleib von mehreren Gemälden des Meisters im 17. Jahrh. Auskunft geben. Scaramuccia (Finezze de' Pennelli Italiani. Perugia 1672) berichtet nur über die bekannten Bilder zu Parma und Modena. Baldinucci (zweite Hälfte des 17. Jahrh.) erwähnt seiner nur beiläufig, da er z. B. bei Cesare Aretusi von dessen Kopien nach ihm spricht oder

bei Fed. Barroccio von den Zeichnungen Correggio's, welche jener von Parma mit sich nahm. Und doch hatte sich derselbe zur Aufgabe gemacht, Vasari zu ergänzen und seine Irrthümer zu berichtigen; er hatte also auch auf seiner lombardischen Reise, die er eigens, um die dortigen Schulen kennen zu lernen, im Auftrage des Kardinals Leopold von Medici unternommen, über Correggio nichts erfahren können. In Parma selbst schien schon gegen Ende des 16. Jahrh. dessen Gedächtniss so gut wie erloschen zu sein. Annibale Caracci vernahm dort nichts, wie schon bemerkt, was ihm die Falschheit der Vasari'schen Nachrichten aufgedeckt hätte. Ja, eine der grösseren dortigen Arbeiten des Malers war so vergessen, dass Caracci, der doch dessen Werken mit begeistertem Eifer nachging, nicht einmal von deren Existenz Kenntniss erhielt.

Der Schatten aber, der von Vasari's Schilderung auf den Menschen fiel, schien für eine Weile auch den Ruhm des Künstlers zu verdunkeln. Bald nach seinem Tode, wie wir gesehen, stand dieser hoch in den Augen der einsichtigen Zeitgenossen; allmälig jedoch scheint der mehr oder minder leise Tadel, welchen der Aretiner seiner Bewunderung beimischt, weiter sich verbreitet und das Urtheil bestimmt zu haben. Ein Zeugniss dafür haben wir schon in Lod. Dolce gefunden. Auch die Anerkennung, welche ihm Lomazzo (im Trattato della Pittura, Milano 1584) widerfahren lässt, ist nur eine bedingte; sie beschränkt sich auf den Koloristen (p. 27), rühmt seine Lichtwirkungen (p. 211), insbesondere diejenigen, wobei das Licht — welches Lomazzo »zweites Hauptlicht« nennt — von einer Figur im Bilde selber ausgeht (p. 219), nennt ihn aber doch schliesslich unter den Koloristen »mehr eigenthümlich als hervorragend« (p. 228: piu tosto singolar che raro). Und mehr noch: in seiner Idea del Tempio della Pittura (Milano 1589), worin er in der allegorischen Weise seiner Zeit die sieben Grundsäulen bezeichnen will, welche den Tempel der Malerei tragen, und nach diesem Schema seine Theorie vorbringt, nennt er als diese Hauptstützen neben Mantegna, Leonardo, Rafael, Michelangelo und Tizian — noch Gaud. Ferrari und Polid. da Caravaggio. Von Correggio ist kaum beiläufig die Rede. Hierin spielt freilich Willkür des Theoretikers mit; allein unseren Meister hätte er so nicht umgehen können, wenn diesem unter den Grössten sein Platz schon gesichert gewesen wäre.

So hatte man sich allmälig daran gewöhnt, Correggio nur als Koloristen zu betrachten, worin dann Borghini allerdings so weit ging zu behaupten: man könne sagen, dass er im Kolorit alle Meister übertroffen habe. Von seiner Kunst im Uebrigen war kaum die Rede. Stellt man Vasari's Urtheile zusammen, so kommt man zu demselben Ergebniss. »Für gewiss lässt sich annehmen, sagt er einmal, dass kein Künstler besser mit den Farben umging, noch mit mehr Reiz und Relief gemalt hat, wie er«. Und an einer anderen Stelle: »Der Malerei machte er ein grosses Geschenk, indem er die Farben behandelte mit ächter Meisterschaft«. Auch sonst rühmt er bei den einzelnen Werken die koloristische Ausführung, wie insbesondere bei der Madonna des hl. Hieronymus, welche überhaupt den Malern durch ihre wunderbare Färbung als nahezu unübertreffliche Leistung erschienen sei; zwei andere Gemälde, Die hl. Nacht und Christus am Oelberg, welche sich damals in Reggio befanden, erregten durch ihre besondere Lichtwirkung offenbar seine eigene rückhaltlose Bewunderung. Allein hinsichtlich der Auffassung der Form, der Zeichnung und der Komposition macht er allerlei, wenn auch nicht ganz offene Vorbehalte. »Wäre Antonio aus der Lombardei herausgekommen und in Rom gewesen, so hätte er Wunder gethan und Vielen zu schaffen gemacht, welche zu seiner Zeit für gross galten. Da seine Bilder so gut waren, ohne dass er antike noch gute moderne Werke gesehen, so ergibt sich von selbst, dass, wenn er diese gesehen hätte, er seine Arbeiten unendlich verbessert und dergestalt fortschreitend die höchste Stufe erreicht hätte«. Das war es also, woran es ihm nach der Meinung Vasari's fehlte: Ausbildung nach der Antike und nach den Werken Rafael's und Michelangelo's, d. h. klassische Zeichnung und Behandlung der Form sowie Grösse und Rythmus der Komposition. Wir werden später sehen, wie beide Anstände wenig am Platze waren, da Correggio von vornherein ein ganz anderes Ziel verfolgte. In gleichem Sinne lässt sich Vasari noch an einer anderen Stelle vernehmen. Hätte er nicht seine Werke so vortrefflich ausgeführt, seine Zeichnungen würden ihm unter den Künstlern nicht den Namen verschafft haben, welchen seine Bilder haben. Nun weiter: »Diese Kunst (d. h. die Malerei) ist so schwer und hat so viele Hauptseiten, dass Ein Meister sehr häufig sie nicht alle erreichen kann. Es gibt Viele, die göttlich gezeichnet haben, aber in der Färbung unvollkommen geblieben sind; und wieder andere haben bewundernswerth gemalt, aber nicht halb so gut gezeichnet. Das Alles hängt von dem Verständniss ab und von der Uebung, welche man sich in der Jugend erwirbt, der Eine im Zeichnen, der Andere im Malen. Weil man aber Alles lernt, um es in seinen Werken zu jener Vollkommenheit zu bringen, welche überall Zeichnung und Kolorit verbindet: so verdient desswegen Correggio grosses Lob, indem er den Gipfel der Vollkommenheit in den Werken erreicht hat, welche er in Oel und in Fresko gemalt«. Diese letzte Schlussfolgerung, in ihrer unerwarteten Wendung fast komisch, ist charakteristisch nicht bloss für Vasari's Schreibweise, sondern insbesondere für sein Verhalten zu Correggio. Man erwartet: C. war zwar ein vortrefflicher Kolorist, allein auf die Zeichnung hat er sich nicht so sehr ver-

standen. Das mag jedoch Vasari nicht so offen aussprechen; er biegt wieder ein und hilft sich, indem er plötzlich von der Zeichnung schweigt und dem Meister die höchste Vollkommenheit zuspricht — wol verstanden, wie er freilich nur anzudeuten wagt, im Kolorit. Er fühlte wol auch, dass sich ihm jener Vorwurf so ohne Weiteres nicht machen lasse. Für seine Anschauung lag in dieser Kunst etwas Fremdes, ihre Auffassung der Form, ihre Darstellungsweise überhaupt war ihm ganz und gar ungewohnt; allein dass hier rein malerisch genommen das Höchste erreicht war, darüber hatte er keinen Zweifel. Was ihm ausserdem grosse Achtung abzwang, war die feine und sorgsame Durchführung; um so grösser, als er und seine Genossen auf diesen Vorzug für immer verzichten mussten. Jenes Urtheil aber, so schwankend es an sich ist, gab dann doch für die Nächstfolgenden den Ausschlag: Correggio war und blieb Kolorist — womit zugleich, aus dem damaligen Gesichtspunkt, seine Mängel ausgesprochen waren.

Auch sonst mag Vasari Schuld gewesen sein, dass man den Meister nicht in seiner ganzen Bedeutung, in seinem tiefen eigenthümlichen Werthe zu schätzen wusste. Vasari hielt sich, schon als Mann von Fach, dann auch aus jener Unfähigkeit, dem eigentlichen Wesen Correggio's beizukommen, mit seiner Bewunderung an einzelne kleinere Züge. An den Fall der Gewänder, an das gewinnende Lächeln der kleinen Engel, an die köstlichen Landschaften, an die Verkürzungen — vor Allem aber an die natürliche und täuschende Behandlung der Haare, davon Vasari so hingerissen ist, dass er wiederholt darauf zu sprechen kommt. Das eine Mal hat es gar den Anschein, als ob hierin ein epochemachendes Verdienst des Correggio läge und ihm desshalb insbesondere alle Maler Dank wissen müssten. Es heisst: »Er war Schuld, dass der Lombardei die Augen aufgingen (das will sagen: er zuerst hat die lombardischen Maler in die neue Manier eingeführt), wo dann so viele schöne Talente in der Malerei aufgetreten sind, indem sie seinen Spuren folgend rühmliche und denkwürdige Werke hervorgebracht haben; da er uns nämlich Haare, die doch so schwer darzustellen sind, mit so grosser Leichtigkeit gemalt zeigte und uns lehrte, wie man das machen müsse; wofür ihm denn auch alle Maler ewigen Dank schuldig sind«. Auch dies Haarlob, in diesem Zusammenhange, hat sein Komisches; es sieht aus, als ob C.'s Art, die Haare zu malen, den Lombarden die Augen geöffnet hätte. Letzteres bezieht sich wol eher auf den vorhergehenden Ausspruch, der Corregio's malerische Meisterschaft überhaupt hervorhebt. Vasari fügte öfters, wie gesagt, seine Sätze so gut er eben konnte und war wenig bekümmert um ihre logische Verknüpfung oder Trennung. Allein, dass er vor diesem Geschick der Haarmalerei die allergrösste Achtung hatte, erhellt auch daraus, dass er schon in der Einleitung zum dritten Theile seiner Biographien (ed. Le Monnier, VII. 7) besonderes Gewicht darauf legt. Dieses kleine Schriftstück sucht so gut wie möglich die Hauptzüge anzugeben, wodurch die Meister der Blütezeit sich sowol von ihren Vorgängern als unter sich unterscheiden. Hier erhält Correggio seinen Platz zwischen Andrea del Sarto und Parmiginiano, und gleich, nachdem ganz richtig, aber nur im Vorbeigehen seiner »anmuthigsten Lebhaftigkeit« gedacht ist, wird seine Art die Haare zu malen rühmend und ausführlich hervorgehoben. Im Grunde hat Vasari so Unrecht nicht, darin ein Unterscheidungszeichen gegen die frühere Epoche und andere Meister zu finden. Es ist wirklich an Dem, dass vor und neben ihm kein Anderer, auch Rafael nicht, sich so auf die malerische Behandlung der Haare verstand: auf ihren »Goldton« und den Schein natürlicher Leichtigkeit, der das Haar in seiner massigen Fülle hält und zugleich seine Feinheit erkennen lässt. Auch hierin bewährte sich jene vollständige Ueberwindung des Stofflichen, welche Correggio auszeichnet. Allein verkehrt war natürlich, dieses Merkmal überall vorauszusetzen, während an eben jener Stelle »an Grazie und schöner Manier« gar ein Parmigianino ihm vorgezogen wird. — Ueber dieses Haarlob war insbesondere Scannelli erbost, der bei jeder Gelegenheit gegen Vasari zu Felde zieht, dass er so untergeordnete Dinge hervorgehoben, dagegen »die wahrhaft staunenswerthen Eigenschaften des Meisters mit Stillschweigen übergangen« habe.

VI. Würdigung des Meisters durch die Caracci. Das 17. und das 18. Jahrh.

Indess nicht lange mehr sollte die Zeit ausbleiben, da Correggio zu vollen Ehren kam. Insbesondere liessen sich die Caracci seine allseitige Würdigung angelegen sein. Schon der besonnene Lodovico, unter dessen Leitung später die ganze Schule stand, hatte seine Vettern auf den Meister hingewiesen. Als aber nun Annibale im Alter von zwanzig Jahren nach Parma kam, da war er von dem Anblick seiner Werke geradezu hingerissen. Dieser Aufenthalt hat im Leben der Künstler offenbar Epoche gemacht; denn durch den Bruder lebhaft aufgefordert, kam auch Agostino nach Parma (ob gleich, ob später, hat ihr Biograph Malvasia nicht bestimmen können), und hier entschied sich der Einfluss, den Correggio auf ihre ganze Kunstweise haben sollte. Wie Annibale den Meister mit raschem Verständniss, mit jener Einsicht, welche in der Begeisterung eines empfänglichen Talentes liegt, von allen Seiten zu fassen wusste, ergibt sich aus den schon gedachten Briefen an seinen Oheim. Er bewundert insbesondere, in Verbindung mit der Strenge und dem Verständniss der Zeichnung, die Anmuth, die Lebendigkeit des Kolorits und die natürliche Leichtigkeit der Darstellung. Namentlich hebt er, im Gegensatz zum

Künstlichen und Gemachten, die überzeugende Wahrheit der Erscheinung, ihr gegenwärtiges Leben wiederholt hervor; er nennt das die Aufrichtigkeit und Reinheit des Meisters und drückt dies ein ander Mal so aus: in den Werken der Anderen seien die Dinge dargestellt, wie sie allenfalls sein können, in den Werken dieses Mannes aber, wie sie in Wahrheit sind. Annibale, dessen Sache Reden und Schreiben nicht war, braucht ungeschickte Wendungen und sagt selber, dass er sich nicht deutlich ausdrücken könne, aber ganz wol wisse, was er meine; und in der That, der Sinn seiner Briefe ist klar. Was ihn zur Bewunderung hinriss, war die vollkommene Lebendigkeit, die ganz Natur scheint und doch über die Realität hinaus immer von der höchsten Anmuth ist. Von diesem Eindruck erfüllt, besinnt er sich keinen Augenblick Correggio sogar über Rafael zu stellen (wie er diesen Vergleich näher ausführt, werden wir bei der Madonna des hl. Hieronymus sehen). Eine solche Wirkung war nur möglich durch das Zusammentreffen und die gleiche Ausbildung aller Darstellungsmittel; und dass dies in Correggio der Fall, dass er nicht bloss Kolorist war, hat Annibale sofort erkannt. Ein Punkt, der freilich auch nach ihm öfters wieder übersehen worden ist (es wird sich zeigen, wesshalb); doch hat auch d'Agincourt in einer viel späteren Zeit auf jene Verbindung von Zeichnung und Kolorit, auf den »hohen Einklang der Formen und Farben« den Nachdruck gelegt.

Noch in anderer Hinsicht stellten die Caracci den Meister sehr hoch, ja an die Spitze der grossen Maler: in der Eigenthümlichkeit seiner Kunstweise, der Selbständigkeit seiner Anschauung. Diese schien übrigens bald nach seinem Tode schon Ortensio Landi (s. oben) erkannt zu haben, da er ihn den edelsten Meister nannte, »mehr von der Natur gebildet, als von irgend einem Meister«. Auf die Eigenart C.'s kommt Annibale in seinem zweiten Briefe an den Oheim vom 28. April 1580 ausführlich zu sprechen: »Die Gedanken des Correggio sind seine eigenen Gedanken, seine eigenen Erfindungen gewesen; man sieht, dass er sie aus seinem Kopfe geholt und aus sich gefunden hat, indem er dann bloss die Natur damit verglich. Alle Anderen haben sich auf etwas gestützt, was nicht ihr Eigen war, die Einen auf's Modell, die Anderen auf Statuen oder auf Kupferstiche«. Auch das 17. Jahrh. versäumte nicht, jene Eigenschaft rühmend hervorzuheben. So findet sich in Bellori (Vite de' pittori etc. Roma 1672) die Aeusserung: »Der vorzüglichste unter den Lombarden (womit eben C. gemeint ist) hat nur die Natur nachgeahmt (d. h. er ist keiner anderen Kunstweise gefolgt) und hat sich seine Art ganz aus sich gebildet«.

Für das 17. Jahrh. gab überhaupt das Urtheil der Caracci den Ausschlag. Doch hatte es schon aus eigenem Antrieb eine unbefangene Hingabe an den Meister, und wer immer von Künstlern und Kennern des C. erwähnt, gibt rückhaltlos der zauberischen Wirkung Ausdruck, welche seine Werke auf einen offenen Sinn ausüben. Auch jetzt wieder wird der malerische Reiz hervorgehoben; aber nicht mehr in dem bedingten Sinne, wie es das 16. Jahrh. gethan hatte. Eine sehr entschiedene Bewunderung lässt schon Anfangs des 17. Jahrh. Tassoni (in den Pensieri diversi, Venezia 1627) vernehmen: »Plinius lobt die Malereien des Apelles — mit dem unser Künstler überhaupt gern verglichen wird — vor allen anderen wegen ihrer Anmuth, ihrer schönen Ausführung und ihrer reizvollen Farbe; aber wer ist hierin jemals Antonio gleichgekommen, welcher der Malerei in der Farbe, im Ausdruck des Reizes und der Anmuth das äusserste Ziel gesteckt hat?« Von der Verherrlichung, welche ihm alsdann Scannelli angedeihen liess, war schon die Rede. Correggio, Rafael und Tizian sind ihm die eigentlichen Grössen der Malerei, und Ersteren bezeichnet er, indem er nach dem »Mikrokosmus des Menschen« seinen Microcosmo della Pittura eintheilt, als das Haupt desselben. Sieht man von seiner schwülstigen und allegorisirenden Darstellungsweise ab, so trifft er in der Charakteristik des Malers im Ganzen doch das Richtige. Einmal nennt er ihn unter den hervorragenden Vertretern der modernen Malerei Denjenigen, »der hauptsächlich das Ziel der schönen Natürlichkeit getroffen« habe. Ein begeistertes Lob lässt auch Scaramuccia (Finezze etc. p. 182) vernehmen: »Das ist die ächte Quintessenz der guten Manier; du brauchst nicht weiter zu suchen. Denn hier sind die kostbarsten Juwelen verborgen und alle Kräfte der Kunst, die in unserem schwierigen Beruf nur denkbar sind. — O du Geist meines Antonio da Correggio, welchen Meister hättest du gehabt, von dem du so himmlische Züge hättest lernen können?«

Im 18. Jahrh. standen dann die Künstler sowol als das kunstgeniessende Publikum geradezu unter der Herrschaft der corregesken Malerei. Die Reisen von kunstgebildeten Ausländern nach Italien kamen damals in Gebrauch; ihnen folgten in Briefen und Berichten die Mittheilungen über die empfangenen Eindrücke. So verkündeten jetzt nicht bloss die eigenen Landsleute, sondern auch die Fremden den Ruhm Correggio's. Die Kunst- und Reiseberichte der Blainville, Richard, Richardson, De La Lande, Cochin, De Brosses sind voll Bewunderung für den Meister; auch von ihnen räumen ihm Manche den Vorrang sogar vor Rafael ein. Bisweilen, wie z. B. bei Cochin, tritt freilich noch der Vorwurf inkorrekter Zeichnung auf; allein bloss aus dem Gesichtspunkte einer bestimmten klassischen Schule und ohne der Begeisterung Eintrag zu thun. Damals erwachte auch wieder das Interesse an der Person, am Leben und an den Schicksalen des Malers; auf die Versuche

dieser Nachforschungen und ihre Ergebnisse wird gleich die Rede kommen.

In unserem Jahrh. jedoch sollte ihm sein Ruhm, seine hervorragende Bedeutung, wenn auch nicht bestritten, doch auf's Neue geschmälert werden. Die neuere Kunstkritik hat in ihm einen der ersten Meister des Cinquecento anerkannt; aber sie findet an ihm zu tadeln und hat ihn namentlich beschuldigt, den Verfall der Malerei eingeleitet zu haben. Besonders streng hat ihn einer der feinsten Kenner der Renaissance, Burckhardt, beurtheilt, wenn er gleich seine hohe Begabung anerkennt; er habe die Kunst entsittlicht, indem ihm jedweder Inhalt nur Vorwand gewesen sei, bewegtes Leben in sinnlich reizender Form zu schildern. Dieser Standpunkt der modernen Kritik, welche mit bestimmten idealen Anforderungen an die Kunst herantritt, ist das Ergebniss einer besonderen Auffassungsweise unserer Zeit und trifft nicht das Wesen des Meisters. In der That ist der mehr naiven Anschauung früherer Epochen eine solche Betrachtung gar nicht gekommen. Diese hatten keinen Augenblick Arg, dass die reizende Wirkung der corregesken Malerei einen dunklen Hintergrund haben könne; dass hier gegen die Reinheit und Würde der Kunst gesündigt und der erste Anstoss gegeben sei, sie von ihrer Höhe in das niedrige Gebiet sinnlicher Reizmittel und eines entleerten Scheinspiels mit schönen Formen herabzubringen. Wenn sich bisweilen leise der Tadel an diese Werke wagte, so richtete er sich gegen die ungewohnte Darstellungsweise der Form, weil er hier die Bestimmtheit einer streng und rein durchgeführten Linie oder höchstens die Gebundenheit der Bewegung vermisste. Nun könnte allerdings scheinen, wie wenn dieser Tadel durch jenen ernsteren Vorwurf erst recht begründet würde, und also die neuere Kritik nichts gethan hätte, als solche Anstände zu vertiefen, die angeblichen Mängel Correggio's auf ihre im Wesen dieser Kunst selber liegenden Wurzeln zurückzuführen. Allein wir werden sehen, dass dem nicht so ist, und dass, was man dem Maler zum Vorwurf machen möchte, vielmehr darauf beruht, dass er die Malerei zu ihrem höchsten, aber auch äussersten Ziele geführt, zu ihren letzten Folgen ausgebildet hat.

VII. Die Eigenart des Meisters. — Neuere Forschungen.

Inwieweit Correggio neben den grössten Meistern der italienischen Malerei und auf gleicher Höhe mit ihnen seinen Platz behauptet, kann sich erst im Verlauf unserer Darstellung ergeben. Eines der Merkzeichen aber, womit er sich denselben vollkommen ebenbürtig zur Seite stellt, jene Eigenthümlichkeit, welche schon die Caracci hervorgehoben haben, hat sich geschichtlich ausgeprägt, indem sie insbesondere den weittragenden Einfluss des Meisters bewirkt hat. Ihr Charakter und ihre Bedeutung lassen sich daher hier schon andeuten.

Die grossen Cinquecentisten haben natürlich Jeder seine ausgeprägte Art; dass sie diese haben, gehört wesentlich zu ihrer epochemachenden Stellung. Allein in der historischen Tragweite derselben, in den Wirkungen, welche von dieser Eigenart eines Jeden ausgegangen, sind sie sich nicht gleich. In jener besonderen Naturanlage, welche von der vorangegangenen Kunst nur Anleitung u. einzelne Anregungen empfängt, dagegen aus der eigenen Kraft des Genius ganz neue Gebiete eröffnet und neue Strömungen aussendet, darin können sich mit Correggio nur noch Leonardo da Vinci und Michelangelo messen. Und sehen wir auf die Jahrhunderte lang fortwirkende Kraft ihrer Kunstweise überhaupt, so steht ihm an Einfluss nur der eine Michelangelo gleich. Unzweifelhaft hat Rafael nicht minder von seinen Tagen an bis auf die unsrigen die Kunst bestimmt, wie er zugleich in ihrem Auf- und Niedergang den eigentlichen Höhepunkt bezeichnet. Allein seine Wirksamkeit ist eine mehr ausgleichende und zusammenfassende, welche an die vorangegangenen Meister nicht bloss anknüpft, sondern ihre Arbeit weiterführt, in die neue Anschauung und die kommenden Zeitalter überleitet und so das feste, das hervorragende Mittelglied einer ununterbrochenen Kette bildet. Seine Stellung in der Geschichte der Kunst entspricht insofern seiner gleichmässig ausgebildeten Natur, welche die verschiedenen Seiten der Erscheinung zu einem gemässigten Ganzen zusammenfasste. Correggio aber hat der Kunst ganzer Zeitalter sein besonderes, ein ganz eigenthümliches Gepräge gegeben. Er sieht das Leben und die Welt der Dinge in einem neuen, in einem anderen Lichte, als seine Vorgänger und Zeitgenossen, und begründet so eine Kunst von ganz eigenem Charakter, darin eine nachfolgende Zeit ihre Auffassung des Lebens am wahrsten und lebendigsten ausgesprochen fand. Ueberall, auch an der unscheinbarsten Stelle, lassen sich die deutlichen Spuren dieses Einflusses entdecken. Wer in Dorfkirchen sich umsieht oder die frommen Andachtsbilder älteren Datums an den Häusern beachtet, nicht bloss in Italien, sondern auch in Mittel-, Süddeutschland und Tirol, der wird oft in der hl. Jungfrau des Dorfkünstlers eine Madonna des Correggio als Urbild wieder erkennen. Wer dagegen die fröhlichen Malereien in französischen und deutschen Palästen des vorigen Jahrh. mit einem nicht ungeübten Auge betrachtet, der wird in allen Ecken des gemalten Himmels die correggesken Engel schweben und gaukeln sehen. Eine solche Gewalt lag in dem Genius des Meisters, dass er die Kunst ganzer Epochen (insbesondere die des 18. Jahrh.) gleichsam vorbildete.

Allerdings fasste C. mit dieser so entschiedenen Eigenart die Erscheinung nur von einer bestimmten Seite und bildete alles Leben, das in den Kreis seiner Anschauung trat, nur in diesen bestimmten Formen. Er kannte das Schöne nur

im Reizenden, in der bewegten Anmuth, das Erhabene nur in der Form des gemilderten, freundlich entgegenkommenden Ernstes. Auch das Grosse, das Strenge und Würdevolle musste diesem Charakter sich fügen, und wo es ihm allzusehr widerstrebte, da in der That ist sein Ausdruck, den der Meister übrigens nur ausnahmsweise suchte, misslungen. Das Grosse lag überhaupt nicht in seinen Mitteln, noch in seiner Empfindung, so wenig wie jenes Ideal, das die Natur überschreitet. Er ist in dieser Beziehung das gerade Gegentheil von Michelangelo, mit dem er sonst viele verwandte Züge hat. Ihm fehlt die Grösse. Allein die Form, in welcher er das Leben zum Ausdruck bringt, ist von einer Vollendung und einem Zauber, deren Wirkung für alle Zeiten eine um so grössere Macht hat, als diese Form an sich eine ächt menschliche, ächt natürliche ist und doch keineswegs der idealen Läuterung entbehrt.

Dass Correggio einen Höhepunkt der Kunst bezeichnet, auch für solche Epochen, die nicht von seiner Anschauung beherrscht sind, das hat sich in dem tiefen und nachhaltigen Interesse bewährt, damit unser Zeitalter seinem Leben und seinen Werken nachgeforscht hat. Seine eingreifende Wirksamkeit schien mit der Zopfperiode abgeschlossen; und doch hat gleich an ihrem Beginn die neue Zeit sich auf's Eifrigste mit ihm beschäftigt. Erst seitdem auch ist die Sagenhülle gefallen, die sich um sein stilles Dasein gelegt hatte.

Schon mit dem 18. Jahrh. beginnen die Versuche, sein Leben aufzuklären. Die Bemühungen des schon gen. Pater Sebastiano Resta von Mailand vom Ende des 17. Jahrh. lassen sich dahin kaum rechnen, so sehr auch dieser darauf aus war, von allen Seiten Notizen über den Meister zu sammeln und sein Gedächtniss in jeder Beziehung wieder herzustellen. Sein Forschungseifer hatte zum Theil persönliche Beweggründe. Er hatte eine reichhaltige Sammlung von Zeichnungen zusammengebracht, davon er einen grossen Theil für Arbeiten Correggio's hielt, während eine gute Anzahl derselben von anderer Hand nach Motiven des Meisters herrührte; ja, nach einer Aussage des schon genannten Conte Rezzonico (s. Campori, Lettere artistiche, p. 281) sollten sie sämmtlich von der Hand des Franco (Gio. Battista?) sein. Möglich jedoch, dass Resta selber in gutem Glauben war. Allein ihm war darum zu thun die Sammlung, die ihm theuer zu stehen gekommen, an den Mann zu bringen (er nannte sie Parnasso de' Pittori und gab ihren Katalog unter dem Titel heraus: Indice del libro intitolato Parnasso de' Pittori, in cui si contengono varj disegni originali raccolti in Roma da S. Resta. In Perugia 1707). Dazu war nothwendig für den Meister ein gesteigertes Interesse zu verbreiten; und so brachte er über dessen Leben eine Anzahl von Mährchen auf, welche geeignet schienen, eine tiefe und nachhaltige Theilnahme zu erwecken. Er mag zum Theil selbst daran geglaubt haben; denn er handelte aus einer seltsamen Mischung von persönlichen Antrieben und von aufrichtiger Verehrung für den grossen Maler, dessen Ruhm er aufzufrischen suchte und dem in Correggio ein Denkmal zu setzen er selber wieder zu Opfern bereit war. Ein merkwürdiges Beispiel dafür, wie er zu seinen Nachrichten kam und welche Mittel er aufwandte um dafür Beweise beizubringen, werden wir bei der Untersuchung von Correggio's angeblichem Aufenthalte in Rom kennen lernen. Den Erzählungen des Mannes, den Anekdoten, die er in Umlauf brachte, ist natürlich kein Glauben zu schenken, und die vielfachen Bemühungen, von denen sein Briefwechsel zeugt, mögen nur den einen Nutzen gehabt haben, dem Leben des Meisters eine grössere Aufmerksamkeit zuzuwenden. Uebrigens ist nur ein kleiner Theil seiner Briefe in den Lettere pittoriche des Bottari abgedruckt; weitaus der grössere Theil, an den Maler Giuseppe Magnavacca gerichtet, ist Tiraboschi zufolge nach England gekommen.

In den ersten Jahren des 18. Jahrh. hatte dann der Schweizer Maler Lod. Ant. David, der fast sein ganzes Leben in Italien zugebracht zu haben scheint, eine Biographie Correggio's unternommen. Sie ist nicht gedruckt worden; sie bildete einen Theil eines grösseren Werkes (mit dem Titel: Il Disinganno delle principali notizie ed erudizioni delle Arti del Disegno etc., s. den Art. David), das Manuskript geblieben ist. Hier war zuerst das alte Mährchengewebe insofern zerrissen, als David umgekehrt zu beweisen suchte, dass C. aus edlem und begütertem Hause gewesen sei. Diese neue Fabel, welche nur die Rückseite der alten war, wurde von Gherardo Brunorio aufgenommen und in einem Briefe veröffentlicht, der zu Bologna 1716 gedruckt wurde. Derselbe fand dann weitere Verbreitung durch Taccoli's Memorie Storiche di Reggio (s. in der Literaturangabe), darin sich jener Bericht mit geringen Abänderungen unter dem Namen des Abbate Carlo Talenti wieder abgedruckt findet. Auch der bekannte Sammler und Kenner Pierre Crozat beschäftigte sich am Anfange des Jahrh. viel mit dem Leben Correggio's und sammelte Materialien dazu. Doch kam die Schrift, die er im Sinne hatte, nicht zu Stande.

Ihnen folgte Rafael Mengs, und mit ihm begann nun, verbunden mit kritischer Forschung, das eingehende Studium des Meisters. Es ist schon oben bemerkt, wie bezeichnend es ist, dass gerade Mengs diese Arbeit übernahm; ein Maler, weniger bedeutend durch sein Talent als durch seine Bildung nach den grossen Meistern und die Erneuerung dieser Vorbilder, und so recht zwischen der ablaufenden und der neu anhebenden Periode mitten inne stehend. Von den alten Irrthümern ist allerdings mancher, z. B. derjenige der zweifachen Ehe, in seine Schrift übergegangen. Allein gegen die überlieferten

Nachrichten verhält er sich zweifelhaft und berichtigend, und vor Allem lässt er sich eine allseitige Würdigung der Kunstweise Correggio's angelegen sein, indem er näher auf die verschiedenen Werke eingeht und zugleich über ihre Schicksale, ihre Wanderungen berichtet. Diese Schrift »Ueber des Antonio Allegri Leben und Werke« erschien italienisch in seinen 1780 zu Parma herausgegebenen Opere (s. Literaturangabe). Auch sonst ist in diesen Aufsätzen insbesondere von der Darstellungsweise des Meisters öfters und ausführlich die Rede. Im J. 1781 erschien zu Genua eine weitere Biographie desselben von dem Genueser Maler Carlo Giuseppe Ratti, der sich auch sonst mit Kunstschriftstellerei abgegeben und zu diesem Werkchen, wie er selbt berichtet, von Mengs angeregt worden. Dies allerdings noch in einer anderen Weise, wie er es meinte; denn es finden sich hier nicht bloss dieselben Angaben, sondern auch dieselben Gedanken und Betrachtungen, wie bei Mengs, und es scheint, einem Manuskripte desselben entnommen, das Ratti im Besitz hatte. Zu derselben Zeit stellte der schon genannte Michele Antonioli eifrige Nachforschungen nach den Lebensumständen Allegri's an und sammelte zu dem Ende nicht bloss alle zerstreuten Notizen sondern spürte auch Urkunden auf, die über manche Punkte neues Licht verbreiteten; doch ist die Arbeit nicht zu Stande gekommen, wol aber ein grosser Theil seines Materials später von Pungileoni (s. unten) benützt worden. Etwas später, 1786, hat der gründliche und gewissenhafte Tiraboschi in seinen Notizie de' Pittori etc. Modenesi einen grösseren Aufsatz über Correggio veröffentlicht, der am meisten dazu beigetragen hat, dessen Leben aufzuklären, jene Fabeln und Irrthümer zu zerstreuen und zum Theil nach aufgefundenen Dokumenten den wahren Sachverhalt darzulegen. Es ist eine sehr verdienstliche, mit ächt historischem Sinn unternommene Arbeit, wenn sie auch an verschiedenen Punkten zu keinen sicheren Ergebnissen gelangt; auch die Nachforschungen über Aechtheit, Herkommen und Verbleib der Werke — welche sich an das Thatsächliche halten, ohne auf künstlerische Kritik sich einzulassen — sind zum grösseren Theil die Grundlage für spätere Untersuchungen geworden. Gegen Ende des Jahrh. hat sich dann der Pater Ireneo Affò viel mit dem Meister beschäftigt, insbesondere über ein monumentales Werk desselben, das lange verschollen gewesen, zuerst ausführlicher berichtet. Weiterhin hat der Pater Luigi Pungileoni in einem dreibändigen Werke (1817—1818) alle vorangegangenen Forschungen zusammengefasst, alle auf C. bezüglichen Dokumente beigebracht, darnach die noch umlaufenden Irrthümer berichtigt und auf dieser Grundlage das Leben des Künstlers zu erzählen versucht. Allein sein Buch, ungegliedert, ohne Ordnung angelegt, in weitschweifiger und zopfig phrasenhafter Weise ausgeführt, ist nichts weiter, als eine fleissige Zusammenstellung des Materials — das er zudem grösstentheils von seinem Vorgänger Antonioli überkommen und, ohne sich darauf zu berufen, benützt hat. Nachdem dann noch Michele Leoni (1841) die Werke des Meisters in einer eigenen Schrift besprochen, hat Pietro Martini (1865) in übersichtlicher Darstellung den von Pungileoni gesammelten Stoff (mit nicht erheblichen neuen Zusätzen) zu einem deutlicheren Bilde verarbeitet. Von ausländischen Autoren, welche über Correggio ausführlicher geschrieben, ist nur C. L. Eastlake zu erwähnen, der in seinen Materials for a History of Oil Painting namentlich über die Malweise desselben eingehende und bemerkenswerthe Beobachtungen angestellt hat.

Eine Bemerkung noch über den Namen des Malers, ehe wir zu seinem Leben und seinen Werken übergehen. Schon Vasari nennt ihn bisweilen Correggio schlechtweg. Er führte ausserdem noch den Beinamen Lieto oder Lieti. So unterzeichnete er sich selbst (sicher nicht aus Scherz oder Uebermuth, wie man wol gemeint hat) auf Quittungen für das Kloster S. Giovanni und das Domkapitel in Parma, während ihn diese, nach der Weise jener Zeit, meistens nur Antonio da Corezo und die in Correggio ausgestellten öffentlichen Urkunden Ant. de Allegris nennen. Auch in der von Tiraboschi mitgetheilten Aufzeichnung des Kirchenbuchs von S. Francesco zu Correggio über sein Begräbniss wird er als Maestro Antonio di Alegri oder de' Alegro depintore genannt. Dagegen unterschreibt sein Sohn 1590 ein Gutachten über ein Gemälde des Giambattista Titi zu Parma: Io Pomponio Lieti pittore di mano propria. Veranlassung zu diesem Beinamen gaben wahrscheinlich die gelehrten Benediktiner von S. Giovanni in Parma, als sie Antonio nebst seinen Eltern, Frau und Kindern in die Cassinesische Kongregation aufnahmen. In der darüber 1521 ausgefertigten lateinischen Urkunde übersetzten sie, wie das damals auch unter den Humanisten der Brauch war, den Namen Allegro (d. h. Fröhlich) durch Laetus. Vorher scheint der Name Antonio Lieti nicht vorgekommen zu sein; denn die Aufschrift auf der Rückseite der Vermälung der hl. Katharina in der Eremitage zu Petersburg: »Laus Deo; per Donna Matilda d'Este Antonio Lieto da Correggio fece il presente quadretto per sua divozione, anno 1517«, rührt sicher von einer späteren Hand her.

Uebrigens wird mit dem Namen Antonio da Correggio auch der gleichzeitige Miniator Antonio Bernieri (s. diesen), der bis zu seinem 18. Jahre Schüler des Correggio gewesen sein soll, und ein jüngerer, gegen den Ausgang des 16. Jahrh. lebender Meister bezeichnet, von dessen Arbeiten sich nirgends Erwähnung findet. Es ist nicht unmöglich, dass kleinere und geringere Werke, die der Jugendzeit des C. bisweilen

zugeschrieben werden, von Einem dieser Beiden herrühren, wie auch das angeblich von Dossi Dossi gemalte Bildniss des C. (s. oben) jenen Miniator vorstellen könnte.

VIII. Familienverhältnisse. Erste Ausbildung. Aufenthalt in Modena.

Antonio Allegri ist in Correggio, einem Städtchen zwischen Modena und Reggio, unweit von Letzterem, und damals dem Sitze eines kleinen Fürstenhofes, sehr wahrscheinlich 1494 geb. Dieses Geburtsjahr ergibt sich aus einer allerdings erst 1690 von Girolamo Conti in Correggio gesetzten Inschrift, wonach C. 1534 im 40. Lebensjahre gest. ist. Die Taufbücher von Correggio reichen nur bis 1496 zurück; doch versichert Pungileoni, dass nach zwei daselbst befindlichen Urkunden, welche er nicht näher bezeichnet, der Geburtstag des Meisters zwischen den 1. Febr. und den 14. Okt. zu setzen sei. Antonio's Vater war ein Kaufmann, Pellegrino Allegri oder Peregrinus de Allegris (mit dem Beinamen Domani, † 1. März 1542), vermält mit Bernardina Piazzola aus dem Geschlecht der Ormani oder Aromani († 1545). Pellegrino, dessen Gattin eine Mitgift von 100 Lire, eine damals nicht ganz unbedeutende Summe, in die Ehe gebracht hatte, lebte in nicht ungünstigen Vermögensverhältnissen. 1516 erwarb derselbe (nach Pungileoni) ein Tuchgeschäft, nahm aber ausserdem mit einem gewissen Vincenzo Mariani von San Martino in Rio zwei Grundstücke für 9 Jahre in Pacht, wobei sie sich verpflichteten 150 Golddukaten innerhalb eines Jahres zu zahlen und den dritten Theil davon sogleich erlegten. Unzweifelhafte Zeichen eines zunehmenden Wolstandes. An denselben Vincenzo verheiratete Pellegrini 1519 seine Tochter Caterina, stattete sie aber erst später, wie das damals der Brauch war, im Juni 1521 mit einer Mitgift von 100 Golddukaten aus. Dass sein Vermögen fortwährend sich mehrte, ergibt am deutlichsten sein Testament, das er im J. 1538, vier Jahre nach dem Tode seines Sohnes, ausstellte; er vermachte darin seiner Enkelin Francesca, der Tochter unseres Meisters, zur Mitgift die damals ansehnliche Summe von 250 Scudi in Gold (das Testament veröffentlicht bei Brunorio). In jenem J. 1519 verbesserten sich auch, vermittelst der Schenkung eines Oheims (s. unten), die eigenen Umstände des jungen Antonio. Als sich dann C. gegen Ende desselben Jahres vermälte, brachte ihm seine junge Frau eine für jene Zeit nicht unbeträchtliche Mitgift zu. Aus dem Allen lässt sich mit Sicherheit entnehmen, dass C. in behäbigen bürgerlichen Verhältnissen aufgewachsen war und lebte.

Pungileoni berichtet, dass Pellegrino seinen Sohn zum Studium der Wissenschaften — »delle lettere«, worunter damals die humanistischen Studien überhaupt verstanden waren — bestimmt hatte. Doch scheint die Nachricht nicht verbürgt, und jedenfalls hat sich Antonio schon in frühem Alter der Malerei zugewendet. Correggio hatte, wie damals alle, auch die kleineren Orte Italiens, seine einheimischen Künstler. Der kleine Hof verwendete etwas auf die Pflege des Kunsthandwerks — z. B. der Arazzifabrikation —, wie andrerseits, namentlich seit die zweite Gemalin des Giberto, Veronica Gambara, dessen Mittelpunkt bildete, auf diejenige der Wissenschaften. Auch für die Künstler fand sich manche lohnende Arbeit. So liess eine Vorgängerin der Veronica, Francesca di Brandenburgo (eine Prinzessin aus kurfürstl. brandenburgischem Hause), die Gemalin des Borso von Correggio, 1507 einen Palast in reichen Renaissance-Formen erbauen, der dann mit Wandmalereien ausgestattet wurde. Die erste Anleitung zu seiner Kunst, wie überhaupt seine erste Bildung, konnte also der junge Antonio leicht in seiner Umgebung empfangen. Wer indessen seine Lehrer gewesen, darüber fehlen alle verbürgten Nachrichten. Dass er den ersten Unterricht von seinem Oheim Lorenzo (s. diesen) erhalten, der ebenfalls zu Correggio lebte, ist nur sehr wahrscheinlich; möglich, dass er noch unter einem anderen jedenfalls ebenso mittelmässigen Maler seiner Vaterstadt Namens Antonio Bartolotti arbeitete, da (nach Pungileoni) ein Freskobild desselben mit den Jugendwerken des Correggio eine gewisse Aehnlichkeit gezeigt haben soll. Mehr als eine gewisse technische Uebung in der Temperamalerei wird er unter ihnen sicher nicht gelernt haben. Vollständig im Ungewissen sind wir über seine weitere Entwickelung. Nach Tiraboschi hätte der Pater Maurizio Zappata in seiner lateinischen Schrift über die Kirchen von Parma (MS. in der Bibliothek daselbst) die Oheime des Parmigianino, Michele und Pier Ilario Mazzola, als die Lehrer des jungen C. bezeichnet. Allein Zappata spricht nur in unsicherer Weise die Meinung Anderer aus, ohne sie zu bestätigen (indem er der beiden Mazzola erwähnt, fügt er hinzu: »aus deren Schule, wie Einige glauben, Antonius Corrigius gewesen sei«). Eine Annahme, die überdies voraussetzen würde, dass C. schon in zartem Alter nach Parma gekommen; wofür sich sonst nicht der geringste Anhaltspunkt findet.

Dagegen meint Mengs, dass C. unter zwei Malern in Modena, die damals in einem gewissen Ansehen standen, dem schon 1510 gest. Francesco Bianchi, genannt Ferrari oder Frari, und Pellegrino Munari seine Studien gemacht habe. Diese Angabe findet, wenigstens was den ersteren anlangt, in Vedriani (Pittori etc. Modenesi 1662. p. 39) eine Bestätigung. Vedriani stützt sich bei dieser Aussage auf die Chronik des gleichzeitig mit C. lebenden Tommaso Lancilotto. Nun ist zwar die bezügliche Stelle, wie schon Tiraboschi vermuthete und später Pungileoni in der originalen Handschrift des Lancilotto (in der Bibliothek zu Modena) bestätigt fand, ein Zusatz des Spaccini, des Herausgebers der Chronik, und nichts davon findet sich in dem

eigenhändigen Manuskript des Chronisten. Allein dies ist noch kein Grund, die Aussage, welche Zuthat des Spaccini war, kurzweg zu verwerfen, wie dies Tiraboschi und Pungileoni gethan haben. Gianantonio Spaccini, der selber von Modena und ein nicht ungeschickter Porträtmaler war, lebte nicht ganz hundert Jahre später als Ferrari und konnte ganz wol über diesen Meister beglaubigte Nachrichten haben; und dass er den Lancilotto, der über die Künstler nur ganz kurze Notizen bringt, hinsichtlich derselben zu ergänzen suchte, war natürlich. Die Frage nach der künstlerischen Ausbildung und den Lehrern Correggio's ist bei der raschen und eigenthümlichen Entwickelung, die er genommen, eine so wichtige, dass es sich wol der Mühe verlohnt, allen Spuren nachzugehen, die zu einem Ergebniss führen können. Bei dem Mangel geschichtlicher Zeugnisse sind wir auf die Vergleichung der Werke beider Meister angewiesen, und hierbei zeigen in der That diejenigen des Frari deutliche Merkmale, welche zu C. hinüberleiten. Ein Jugendwerk des Letzteren, die Madonna des hl. Franziskus (in Dresden), von welcher später die Rede sein wird, bekundet in mehreren Zügen eine entschiedene Verwandtschaft mit einem im Louvre befindlichen Bilde des Frari, eine thronende Madonna zwischen zwei Heiligen; insbesondere in der Anordnung, dem Charakter der Köpfe und dem mit Basreliefs versehenen Throne. Franc. Bianchi scheint den Einfluss des Francia erfahren und denselben in Modena weiter verbreitet zu haben; auch bei ihm findet sich noch der Ausdruck jener sanften und innigen Empfindung, welche dem Francia mit der umbrischen Schule gemein, aber in ihm zu einem natürlichen Maß gemildert war. Wir werden sehen, wie diese Empfindungsweise in C. noch nach-, aber auch ausklang. Berechtigt so die Vergleichung der Meister zu der Annahme, dass C. sich nach Bianchi weiter gebildet, so steht derselben geschichtlich wenigstens nichts entgegen. Der Frari war als ein »vollkommener Meister« in Modena bekannt; auch das Bild im Louvre, anmuthig in der Darstellung und harmonisch in der Farbe, bezeugt seine Tüchtigkeit. Nun starb der Meister allerdings schon 1510, als Correggio erst 16 Jahre zählte; und zwar nach Vedriani 73 Jahre alt, während spätere Schriftsteller (z. B. Orlandi) ihn schon mit 63 Jahren sterben lassen. Wie dem auch sein mag, C. kann wol noch von ihm Anleitung empfangen haben; wenigstens war es damals nicht selten, dass der junge Künstler mit 15 Jahren schon geübt genug war, um eine weitere und bestimmende Ausbildung zu erhalten. Es ist sehr wahrscheinlich, dass der Vater Pellegrino, als der Sohn in Correggio nichts mehr lernen konnte, sich entschloss ihn nach dem wenig entfernten Modena zu einem tüchtigen Meister in die Lehre zu geben. Hier mag, wie auch immer das nähere Verhältniss zwischen Lehrer und Schüler gewesen, der junge Antonio unter dem Einfluss des Bianchi einige Zeit gearbeitet haben und nach dem Tode desselben nach Correggio zurückgekehrt sein. Jedenfalls hatte er daselbst schon am Beginn des J. 1511 wieder seinen Aufenthalt, da er am 12. Jan. d. J. ein Knäblein aus dem Hause Vigarini über die Taufe hob (s. Pungileoni II. 106).

IX. Aufenthalt in Mantua. Mantegna und sein Einfluss.

Damit aber war Correggio's Lehrzeit nicht vollendet. Auch seine frühesten uns erhaltenen Werke zeigen Eigenschaften, welche noch auf eine andere Schule hinweisen, als die des Bianchi und mittelbar des Francia. Die lombardische Malerei, insbesondere in Padua, Mantua und Umgegend, stand um die Wende des 15. und 16. Jahrh. insbesondere unter der Einwirkung von Andrea Mantegna. Dass auch Correggio ein Schüler desselben gewesen, diese Nachricht tritt mit aller Bestimmtheit schon im 17. Jahrh. auf; meines Wissens zuerst in Scannelli (Microcosmo, p. 275), der dieselbe als die »Meinung der grössten Kenner der Malerei« anführt. Diese Behauptung, welche später wieder bestritten worden, lässt sich nicht ohne Weiteres abweisen. Zwar von Mantegna selber kann C. eine unmittelbare Anleitung nicht erhalten haben, da er erst in seinem zwölften Jahre stand, als jener Meister starb (im J. 1506, nicht, wie man noch im vorigen Jahrh. glaubte, 1517). Allein dass er sich unter dem Einflusse von dessen Schule zum Maler vollends ausgebildet, dass überhaupt das Beispiel dieser Schule auf ihn und seine Kunstweise wesentlich eingewirkt, ist ganz unzweifelhaft. Darin hat jene schon frühe ziemlich verbreitete Annahme sicher Recht; einerlei nun, ob er, wie man sich gedacht hat, wenigstens unter dem noch lebenden Sohne des Andrea, dem Francesco M. in Mantua selber gelernt und mit demselben gearbeitet, oder nur nach den dortigen Werken Andrea's studirt habe. Ersteres ist allerdings kaum anzunehmen; Francesco Mantegna stand bei dem Herrn von Mantua in keiner besonderen Gnade und musste öfters, nach Buscoldo verwiesen, den Hof meiden. Auch war Correggio schon vorgerückt genug, um sich selbständig nach einem Muster weiterzubilden. Dass er aber in dem entscheidenden Alter, wo in dem reifenden Talente grosse Eindrücke zu nachhaltiger Wirkung sich festsetzen, nach Mantua gekommen, ist auch seinem Leben nach wahrscheinlich. Die Pest, welche 1511 Correggio heimsuchte, bewog viele Einwohner und so auch Manfredo, den Herrn des Ländchens (den Vorgänger und Vater des Giberto), sich nach Mantua in Sicherheit zu bringen. Pungileoni nimmt sogar an, dass der junge Maler im Gefolge desselben mitgekommen sei; doch spricht nichts für diese Vermuthung, da sich sonst der kleine Hof kaum um ihn gekümmert zu haben scheint. Uebrigens hat sich Pungileoni alle Mühe gegeben Correggio's Anwesenheit in Mantua in den

Jahren 1511—1513 zu erhärten und liess zu diesem Zwecke namentlich nach Urkunden suchen. Von L. C. Volta (dem Verfasser von Notizie su gli Artifici Mantovani, 1777) hatte er die Nachricht, dass dieser »vor Jahren in handschriftlichen Denkwürdigkeiten«, welche nachher in den Wechselfällen des Krieges verloren gegangen, eine genaue Angabe der Zeit gefunden, da der junge Allegri mit den Herren von Correggio in Mantua gewesen sei. Pungileoni wandte sich an Pasquale Coddè, der sich mit der Mantuaner Kuntgeschichte viel beschäftigte, um aus den dortigen Archiven die erwünschte Auskunft zu erhalten: ihm liege am Herzen, ob sich nicht irgend ein Dokument finden lasse, aus dem sich die Anwesenheit des Antonio in Mantua zwischen 1511 und 1513 mit Sicherheit ergebe. Indess führten die von Coddè angestellten Nachforschungen zu keinem Resultat (s. diesen Briefwechsel bei Carlo d'Arco, Arte di Mantova. II. 240—244).

Allein wenn auch alle geschichtlichen Beweise fehlen: aus inneren Gründen ist nicht weniger gewiss, dass der junge Allegri in Mantua unter dem entschiedenen Einflusse Mantegna's seine letzte Lehrzeit durchgemacht habe. Hier hat sich die rasche Entfaltung vollzogen, die wahrscheinlich schon in Modena begonnen, und hier wurde Correggio zum Meister. So gross seine Naturanlage war, sowol ihre glückliche Entwicklung als bestimmte Eigenschaften seiner Darstellung lassen sich — wenigstens nach einer Seite — schlechterdings nur erklären durch die gründliche Kenntniss und den tief eingreifenden Einfluss der Werke von Mantegna.

Indem sich in Mantegna mit dem eingehenden Studium der Körperformen nach der Antike die naturalistische Richtung seiner Zeit verband, kam es ihm vor Allem darauf an, auf der gemalten Fläche die menschliche Gestalt und ihre Bewegung sowol mit aller plastischen Bestimmtheit ihrer Formen, als mit voller Realität wie im Raume und an ihrem Platze erscheinen zu lassen. Daher sein unablässiges Bestreben den richtigen Augenpunkt zu finden, darnach die Darstellung streng perspektivisch durchzuführen, somit auch aus demselben die Körperformen zu verkürzen; insbesondere aber noch den Augenpunkt im Bilde selber so zu nehmen, dass er mit demjenigen des Beschauers sich decke; und weiterhin, auch in der malerischen Behandlung, namentlich in der Freskotechnik, weiter zu gehen als bisher, um es auch in dieser Beziehung zum überzeugenden Schein der Realität zu bringen. Daher auch der Versuch den Gestalten ihre volle Rundung zu geben, durch das mannigfaltige Wechselspiel von Licht und Schatten und die Abtönung der Farben je nach der Entfernung. Wir werden sehen, wie entschieden dieselben Eigenschaften in den Malereien unseres Meisters hervortreten. Vor Allem aber ein hervortretender Zug derselben, die Verkürzung der Figuren von dem Augenpunkte des Beschauers aus genommen, insbesondere an den Deckengemälden, wo die Formen immer in der perspektivischen Richtung von unten nach oben gesehen sind —, dieser Zug, sowol die Vorliebe für diese Darstellungsweise als die grosse Geschicklichkeit, welche C. darin bewährt, sind nur durch den Anschluss an Mantegna zu begreifen. In der florentinisch-römischen Malerei findet sich nichts von diesem Streben nach dem vollen Schein der Wirklichkeit in der räumlichen Darstellung der menschlichen Gestalt; auch in den übrigen oberitalienischen Schulen tritt es zu dieser Zeit nicht hervor. Es ist Mantegna und seinen Schülern durchaus eigenthümlich. Die so folgerichtig durchgeführte Verkürzung bedingt aber eine so gründliche Kenntniss des menschlichen Körpers in allen seinen Lagen und Bewegungen, wie sie nur durch die fortgesetzte Arbeit eines ganzen Lebens oder, soll sie rascher erworben werden, durch das vorbereitende Studium nach einem schon vorhandenen Muster ermöglicht wird. Offenbar kam Correggio zu dieser Darstellungsweise, deren er bald mächtig war, auf dem letzteren Wege. Und die Anregung, die Realität der Erscheinung in dieser Weise festzuhalten, empfing er in Mantua um so eher, als der Zug nach dem vollen Schein der Natürlichkeit in seinem eigenen Talente lag.

Mantua war damals und noch nachdem der Sitz einer sehr mannigfaltigen und reich entwickelten Kunstübung, welche auf den jungen Antonio tief und nachhaltig einwirken musste. Mantegna, von Lod. Gonzaga seit 1468 berufen, hatte dort mit seiner Schule die grösste Thätigkeit entfaltet in Staffeleibildern sowol als in monumentalen Malereien. Schon im J. 1474 (nicht 1484, wie die Herausgeber des Vasari Ed. Le Monnier, V. 170 und 213 irrthümlich angeben) war ein Hauptwerk des Meisters vollendet: die Fresken in der Camera de' Sposi im Castello di Corte; im alten Schloss der Gonzaga in den Räumen, welche jetzt zum Archivio notarile verwendet sind. An den Wänden die Familie des Lod. Gonzaga bis zu den jüngeren Knaben herab in verschiedenen Situationen; die gewölbte Decke grau in grau gemalt mit einer Ornamentation, welche von zwölf Medaillons mit römischen Kaiserbüsten, die von Genien getragen werden, gebildet ist (s. den Art. Mantegna). Was von den Wandmalereien noch erhalten (kaum der dritte Theil), erfüllt auch denjenigen, der die grossen Werke Rafael's und Michelangelo's zu Rom gesehen, mit unbedingter Bewunderung; überwältigend ist der Eindruck der vollen Realität, der greifbaren Gegenwärtigkeit des Lebens, verbunden mit der edelsten Erscheinung. Hier scheint mit einem Male das Höchste erreicht, und mit jener ursprünglichen, noch durch nichts abgeschwächten Kraft, welche den bahnbrechenden Geistern eigen ist und ihren Werken eine fast erschütternde Grösse gibt. Und in der That, Grösseres hat in dieser Art die Kunst nie und nirgends geleistet. Die Wirkung schon dieser

Wandmalereien auf den jungen Correggio muss entscheidend gewesen sein und jenen Trieb seiner eigenen Natur, das natürliche Leben bis zur Täuschung zu vergegenwärtigen, auf das Lebhafteste erregt haben. Als sein unmittelbares Vorbild aber lassen sich geradezu die Malereien an der Decke erkennen. In der Mitte der Wölbung ist ein geöffnetes Rund gemalt, wie wenn hier der Himmel in das Gemach hereinschaute, und mit einer Balustrade versehen, als ob die Decke wirklich einen solchen architektonischen Abschluss hätte. Von aussen, von der blauen Luft sich abhebend, blicken ein paar reizende Frauenköpfe über den Rand des Geländers herab; dagegen stehen auf dem unteren Gesims desselben und innerhalb einige nackte Knäblein, in verschiedenen Stellungen bald von vorn, bald von hinten gesehen, während ein paar andere, wieder von aussen, die Köpfe durch das Geländer gesteckt haben, der eine davon jämmerlich weinend, weil er sich eingeklemmt hat und nicht wieder zurück kann. Das Ganze mit vollendetem Verständniss und zu völliger Täuschung von unten nach oben verkürzt, so dass man z. B. die über das Gesims vorragenden Fusssohlen des einen Kindes sieht und die wurstlichen Fleischschichten der dicken Beinchen hart über einander liegen. Schon hier zeigt sich schlagend der Zusammenhang zwischen den Werken Mantegna's und denjenigen Correggio's in Parma. Auch die Behandlung der Decke überhaupt ist in gewissem Sinne als Muster für den Letzteren bezeichnend. Sie ordnet sich der wirklichen Architektur nicht ein, sondern lässt die Wölbung höher erscheinen als sie ist und durchbricht zudem in jenem offenen Rund den geschlossenen Raum. Wir werden sehen, wie C. diese malerisch freie Behandlung der Decke zum Aeussersten treibt, während sie doch hier, architektonisch behandelt, dem Raume sich noch anzupassen weiss.

Allein nicht bloss in der perspektivischen Verkürzung und in der Beherrschung der Form zu diesem Zwecke erweist sich hier Mantegna als das Vorbild unseres Meisters; sondern auch in jener heiter spielenden Auffassung, welche lächelnde Mädchenköpfe und gaukelnde Kinder in eine Scene von ernstem Charakter naiv sich mischen lässt. Nur hat dieser Reiz bei Mantegna noch eine gewisse Herbigkeit, wie auch seine Behandlung der Form eine strengere, plastische bleibt und er jene kühnen schwebenden Bewegungen noch nicht wagt, worin Correggio unerschöpflich ist. Doch erweisen sich auch die liebenswürdigen Genien über der Thüre, welche schwebend die Tafel mit der Inschrift halten, als die deutlichen Vorboten der correggesken Putti.

Noch eine andere, zum Theil erhaltene Deckenmalerei im Castello di Corte (deren seltsamerweise, so viel mir bekannt, nirgends Erwähnung geschieht und welche doch an die beste Zeit des Cinquecento erinnert) war jedenfalls schon zu Correggio's Zeiten vorhanden und zeigt eine merkwürdige Verwandtschaft mit dessen Werken im Nonnenkloster S. Paolo zu Parma. In der Wölbung einer Art Loggie, welche sich in demselben Stockwerk wie die Camera de' Sposi befindet, aber ihre jetzige Gestalt durch einen späteren Umbau erhalten zu haben scheint, ist eine Laube mit Medaillons gemalt, worin sich nackte Knaben mit Jagdgeräthe spielend beschäftigen. Unter dem Einflusse Mantegna's, vielleicht von seinen Schülern, scheint auch diese Ornamentation gemacht zu sein. Es ist wol möglich, dass dieser Theil des Baus zu der sogen. Grotta gehörte, welche Isabella Gonzaga mit besonderem Reichthum ausstatten und schmücken liess. Carlo d'Arco (Arte di Mantova, II. 135) berichtet, es sei von diesen Räumen nichts geblieben als ein Gemach, dessen Decke in der Weise Mantegna's gemalt sei, und eine Seite der von Säulen getragenen Hofhalle. Mir scheint, er kann damit nur jenen loggienartigen Raum gemeint haben. Dass Mantegna selber seinerzeit in jener sogen. Grotta gemalt habe, ergibt sich aus einer Stelle bei Raffaello Toscano und lässt sich vielleicht auch aus einem Briefe des Bischofs von Mantua an den Kardinal delle Rovere vom J. 1484 entnehmen (s. den Art. Mantegna). Doch wie es sich auch damit verhalte: dass jene Darstellungen spielender Putti in den Medaillons der Laube in Correggio den ersten Gedanken angeregt haben zu seinen Malereien in S. Paolo, ist im höchsten Grade wahrscheinlich.

Auch sonst fehlte es in Mantua an Werken Mantegna's nicht, nach denen er sich weiter ausbilden konnte. Die Malereien in S. Andrea, in dem neueren Schlosse (wo noch in der sogen. Scalcheria ein Rundbild an der Decke erhalten ist), die Fresken an des Meisters eigenem Hause, die Madonna della Vittoria waren sicher für Correggio ebenso viele Gegenstände des Studium's; das bezeugt hinsichtlich der letzteren seine eigene Madonna des hl. Franziskus (s. unten). Die Kunstblüte aber, welche mit Mantegna dort aufgegangen war, trieb auch nach seinem Tode noch fort, da die prachtliebenden Gonzaga sich ihre Pflege auf alle Weise angelegen sein liessen. Im J. 1509 berief der Marchese Francesco, erst ein gewaltiger Kriegsheld, dann aber begierig sein Andenken durch die Kunst verherrlicht der Nachwelt zu überlassen, den Ferraresen Lorenzo Costa, der damals zu Bologna in grossem Rufe stand; auch waren für ihn ausser den Söhnen Mantegna's (von denen Lodovico schon 1509 starb) die Monsignori thätig und etwas später Lorenzo Leonbruno, geborener Mantuaner, dessen ganze Wirksamkeit in seine Heimat fällt, und ein tüchtiger Meister, dessen Gedächtniss, bei seinen wenigen erhaltenen Werken, erst neuerdings wieder hergestellt worden ist. Durch die Vermittlung des Costa hat Correggio den Einfluss des Franc. Francia wol auf's Neue erfahren; ein Einfluss, der sein Studium des Mantegna ergänzte, indem er in ihm die Fähigkeit für den

anmuthigen Ausdruck einer innigen Empfindung entwickelte. Allein der Hof begnügte sich nicht namhafte Meister in Mantua selbst zu beschäftigen. Nicht weniger war er bedacht auf den Erwerb ausgezeichneter Werke aus den Händen berühmter auswärtiger Künstler. Sich diese zu verschaffen war insbesondere Isabella Gonzaga unermüdlich. Sie stand deshalb mit Pietro Perugino in Verbindung, der 1505 ein Bild ihr geschickt hatte, und in regem Briefwechsel mit Pietro Bembo, der alle Mittel aufwenden musste um ihr zu zwei Bildern von Giovanni Bellini zu verhelfen. Und in der That finden sich in dem reichhaltigen Inventar der von der Marchesa hinterlassenen Kunstschätze, das um die Mitte des 16. Jahrh. aufgestellt wurde, jene Meister reichlich vertreten, wie auch andere noch, welche damals an der Spitze der Kunst standen.

So sehen wir Correggio in jenen entscheidenden Jahren, wo die bildenden Einflüsse die Entwickelung des Talentes bestimmen, inmitten eines mannigfaltigen Kunstlebens und unter der Einwirkung verschiedener Richtungen, welche, der höchsten Vollendung zustrebend und in hervorragenden Werken ausgesprochen, seine Naturanlagen zu rascher Reife fördern mussten. Denn rasch ging es, wie wir sehen werden, mit der Entfaltung seiner Kräfte. Nur Ein Meister, dessen Einfluss die Malerei Correggio's unzweifelhaft bezeugt, ist in Mantua nicht vertreten: Leonardo da Vinci. Das Inventar der Kunstschätze der Herzöge von Mantua von 1627 (s. Carlo d'Arco, Arte di Mantova, II. 153—171) weist nur eine Skizze Leonardo's auf; vorher findet er sich nirgends genannt. Auch nach Modena scheinen damals keine Werke von ihm gelangt zu sein. Scannelli (Microcosmo, p. 141) berichtet wol von zwei Gemälden, welche im 17. Jahrh. im Besitze des Herzogs von Modena gewesen und von denen das eine, Hl. Katharina in halber Figur, als eines der »seltensten Bilder« des Meisters geschätzt worden; allein, die Aechtheit zugegeben, so sind sie doch wol erst später dorthin gekommen. Dass dagegen Correggio selber in Mailand gewesen und dort Arbeiten Leonardo's kennen gelernt habe, für diese Vermuthung fehlt jeglicher Anhaltspunkt; nicht das kleinste Anzeichen lässt sich entdecken, dass er jemals seine Reisen über Mantua und Modena hinaus erstreckt hätte. Leonardo seinerseits hielt sich von 1500—1514 zumeist in Florenz auf und war während dieses Zeitraums nur vorübergehend in Mailand. Möglich, dass er auf einer seiner Reisen damals Mantua und Modena berührte, dass auf diese Weise C. mit dem Meister und seiner Kunst bekannt wurde. Wir sind hier auf einem Felde blosser Vermuthungen; die Geschichte des Meisters gibt uns schlechterdings kein Mittel an die Hand diese Frage zu beantworten. Nur seine Werke verschaffen uns die feste Ueberzeugung, dass er die Malerei Leonardo's genau gekannt habe. So wenig er ohne das Beispiel Mantegna's in der Beherrschung und in der Verkürzung der Formen so rasch zur Meisterschaft hätte kommen können: so wenig ist denkbar, dass er ohne das Vorbild Leonardo's so früh schon jene Sicherheit in der malerischen Modellirung vermittelst feiner und überleitender Abstufung der Töne erlangt hätte. Das berühmte correggeske Helldunkel hat seinen nächsten Vorläufer in Leonardo.

Man sieht: die Eigenthümlichkeit unseres Künstlers ist nicht so zu verstehen, als ob er sich unabhängig von den vorhergehenden Meistern rein aus sich gebildet hätte. Eine solche Eigenthümlichkeit ist in einer weiter entwickelten Kunst gar nicht möglich. Sondern hier bethätigt sich der eigene Charakter darin, dass er die von den älteren Meistern überkommenen Darstellungsmittel benützt, ja sogar ihre Anschauung zum Theil in sich aufnimmt, um damit aus eigenem Geiste das Leben von einer neuen Seite zu fassen und in einer neuen Schönheit der Erscheinung auszuprägen. Auf eine andere Weise ist die Entfaltung der Eigenart, ihre Verwirklichung nicht einmal möglich; es wäre, wie wenn der Körper sich ernähren wollte von seinem eigenen Fleisch und Blut. Je grösser aber die individuelle Kraft, um so mehr verarbeitet sie die aufgenommenen Elemente, und mischt sie so untrennbar in ihrer neuen Schöpfung, dass sie als ursprüngliche, eingeborene Züge derselben erscheinen. Und dies allerdings ist in Correggio der Fall.

Da der Aufenthalt des jungen Meisters in Mantua schon seit dem 17. Jahrh. als unzweifelhafte Thatsache galt, so bot sich, als man seinem Leben näher nachforschte, wie von selbst der Gedanke, dass er daselbst auch gearbeitet und Werke hinterlassen habe. Man ging also eifrig allen Spuren nach, welche auf eine solche Thätigkeit hinzuweisen schienen, indem man sich dabei insbesondere auf Donesmondi stützte. Derselbe (Dell' Istoria Ecclesiastica di Mantova. Mantova 1615. II. 49) hatte ihm verschiedene in der Vorhalle von S. Andrea befindliche Malereien zugeschrieben und darin sogar drei verschiedene Manieren der Behandlung beobachtet, worunter diejenige der Nachahmung Mantegna's die erste; eine Angabe, welche dann von Cadioli (Descrizione delle Pitture etc. di Mantova. Mantova 1763) und Ratti wiederholt worden. Allein diese Malereien (was davon erhalten, ist ganz überarbeitet) rührten nach dem Urtheil von Kennern sicher nicht von Correggio her; auch ist geschichtlich erwiesen, dass sie zum Theil dem Franc. Mantegna angehörten. Ebensowenig sind von unserem Meister die Werke, welche ihm in der Kapelle des Mantegna in derselben Kirche und in einem Gemach des Castello di Corte beigelegt wurden. Mit der letzteren Arbeit ist wahrscheinlich jene Deckenmalerei in der Loggie gemeint, welche, wie bemerkt, für ihn ebenfalls ein Gegenstand des Studiums gewesen sein mag. Bezeichnend ist es immerhin, dass er eine Zeit-

lang für den Urheber solcher Werke galt, welche den Charakter der Mantegna-Schule bekundeten; ohne Weiteres wurde er mit derselben in den nächsten Zusammenhang gebracht. Dafür, dass C. in S. Andrea gearbeitet, wollte man sogar urkundliche Beweise beibringen; wie Lanzi berichtet, hat ihm Volta (s. oben) bezeugt, dass in den Büchern der Bauverwaltung jener Kirche C.'s Name vorkomme. Wir haben jedoch schon gesehen, dass Pasquale Coddè in den verschiedenen Archiven Mantua's nach einer Spur unseres Meisters vergeblich suchte.

Noch eine andere Malerei in Mantua gibt Donesmondi (a. a. O. II. 86) für das Werk Correggio's aus, wobei er sogar hinzufügt, dass dieser vom Marchese Francesco damit beauftragt worden: die geharnischte Bildnissfigur des Gonzaga, vor der hl. Jungfrau kniend, sein Pferd, das ihn im Kampf mit den Franzosen gerettet hatte, zur Seite. Das Bild, auf die Mauer gemalt, befand sich über einem Bogen des Säulengangs an der Piazza delle Erbe und war in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. noch sichtbar; jetzt sind nur noch einige Spuren der ausgelöschten Farbe zu erkennen. Allein es findet sich keine Nachricht, welche die Aussage Donesmondi's bestätigte; und dass Gonzaga, der berufene Meister um sich hatte, den fremden, den Knabenjahren kaum entwachsenen Maler mit einem solchen Auftrage beehrt hätte, ist gegen alle Wahrscheinlichkeit. Auch hätte wol Mario Equicola in seiner Chronica di Mantova, welche sich bis zum J. 1521 erstreckt, eines solchen Werkes gedacht. Dieser aber erwähnt des Correggio überhaupt nicht; wie begreiflich, wenn derselbe dort seinen Studien in aller Stille nachging.

So müssen wir auf alle geschichtlichen Zeugnisse für den Mantuaner Aufenthalt Correggio's verzichten. Er hat dort in seiner Ausbildung den entscheidenden Schritt gethan: das ergibt sich uns dennoch mit Gewissheit aus dem Charakter seiner Werke und insbesondere aus jenen Eigenschaften derselben, welche auf Mantegna zurückweisen. Er verweilte dort noch als Lernender, im Alter etwa von 18 Jahren; Bestellungen scheint er weder gesucht noch erhalten zu haben. Es ist sehr wahrscheinlich, dass er nur nach den hervorragenden Kunstwerken studirte, ohne zu den dort wirkenden Meistern, auch zu Lorenzo Costa nicht, in nähere Beziehung zu treten. Mantegna selber, der einzige Meister, dessen persönliche Unterweisung er sicher gesucht hätte, war todt.

X. Der angebliche Aufenthalt in Rom. Correggio's allgemeine Bildung.

Auch neuere Kunstschriftsteller nehmen an, dass sich Correggio, hinsichtlich der Verkürzungen besonders aus der Untensicht, an einem Vorgänger gebildet haben müsse. Doch schliessen sie dabei eher auf Melozzo da Forli, als auf Mantegna. Namentlich hat diese Ansicht Burckhardt (Cicerone, 2. Aufl. p. 965) vertreten und dafür auf das Hauptwerk dieses Meisters verwiesen, die Freskomalereien in der Halbkuppel des Chores von SS. Apostoli in Rom (vom J. 1472, zerstört im vorigen Jahrh., ein Hauptfragment davon, Christus gen Himmel fahrend von Engeln umschwebt, auf der Treppe des Quirinals). Des weit näher liegenden Einflusses von Andrea Mantegna gedenkt er gar nicht, obwol er Correggio als Schüler des Sohnes, des Franc. Mantegna, anführt. Er scheint jene Malereien im Castello di Corte nicht näher gekannt zu haben. Melozzo war allerdings zu jener Zeit in Rom der einzige Meister, der mit gleicher, ja noch mit grösserer Kühnheit als Mantegna (weil er auch frei schwebende Figuren so behandelte) die Körper in der Verkürzung von unten nach oben erscheinen liess. Allein dass Er mit diesem Beispiele auf C. eingewirkt, diese Vermuthung ist ohne jeden Grund, weil eben das vollkommen ausreichende Muster des Mantegna alle geschichtliche Wahrscheinlichkeit für sich hat. Nach dem Vorgange Mantegna's und der Paduaner Schule war offenbar auch Melozzo auf jene Darstellungsweise gekommen; wahrscheinlich, wie Lanzi annimmt, durch die Vermittlung jenes Ansuino da Forli, der mit Mantegna zu Padua gearbeitet hatte und des Melozzo nächster Landsmann war. Die Einwirkung, welche Melozzo von Mantegna erfahren, ob nun geradezu oder auf Umwegen, geht überhaupt aus dessen Werken unzweifelhaft hervor, wenn er auch hauptsächlich unter dem Einflusse des Piero della Francesca stand; und so ist er vielmehr in dieser Beziehung ein Genosse des Correggio, nicht aber sein Vorbild gewesen.

Zudem würde das letztere Verhältniss einen Umstand voraussetzen, der für das Leben wie für die Kunst unseres Meisters die allergrösste Bedeutung hätte haben müssen. Correggio müsste in Rom gewesen sein. Alles vereinigt sich diese Voraussetzung unmöglich zu machen. Ein solcher Aufenthalt ist wol von Einzelnen behauptet worden; aber keiner der älteren Schriftsteller weiss davon. Vasari, der davon noch am sichersten hätte Kunde haben können, betrachtete es im Gegentheil als eine ausgemachte Sache, dass C. Rom nicht gesehen. Ihm erschien dies ja gerade als ein Nachtheil für den Meister; die Stelle ist schon angeführt, darin Vasari meint, wäre C. in Rom gewesen, so hätte er Wunder gethan und Vielen, welche zu seiner Zeit für gross galten, zu schaffen gemacht. Auch Ortensio Landi versichert, wie wir gesehen, nicht gar lange nach dem Tode Correggio's, dass derselbe gestorben sei ohne Rom zu kennen. In diesem Punkte aber ist das Zeugniss Landi's nicht ohne Gewicht, da er dies in Correggio selber von Pomponio, dem Sohne Antonio's, vernommen haben konnte (s. oben p. 337). Erst im 18. Jahrh. tritt jene Behauptung, dass C. in Rom gewesen, mit einiger Bestimmtheit auf; und wieder ist es der Pater Resta, der sie in Umlauf gebracht und eine förmliche

Geschichte dazu erfunden hat (Indice del Parnasso de' Pittori, p. 21). C. habe in den J. 1517—1520 (also gerade, da er schon der vollen Meisterschaft entgegenging) in Rom die Antike studirt, sowie die Werke von Rafael und Michelangelo, und dann Rom im J. 1530 zum zweiten Male besucht. Resta wollte hiefür in seinen handschriftlichen Aufzeichnungen über C.'s Leben und Werke (an den Maler Magnavacca) »zwölf gültige Beweise« beigebracht haben. Er berief sich dabei auf einige Zeichnungen nach Rafael's Gemälden in den Loggien des Vatikan's, die er von der Hand des C. zu besitzen vorgab; auf ein Bild im Hospitale S. Brigida, welches er dem Correggio zuschrieb; und auf eben jene Verwandtschaft seiner Malereien mit denjenigen des Melozzo in der Apostelkirche in Rom. Wie man sieht, ist die Aehnlichkeit dieser beiden Meister in den Verkürzungen schon früher zu dem Beweise für den römischen Aufenthalt C.'s gebraucht worden. Allein wir wissen schon, worauf es dem Pater Resta ankam und wie geschäftig seine Einbildungskraft war für seinen Antonio ein erhöhtes Interesse zu erwecken. Soll ihm zufolge dieser doch nicht bloss in Rom Rafael kopirt, sondern in seiner Jugend, armselig und unbekannt, Italien durchzogen und an allen Hauptorten nach den grossen Meistern studirt haben. Ein erbarmungswürdiges Schauspiel, von dem auf die angeblichen Zeichnungen im Besitze des Paters ein um so helleres Licht fiel. Ergötzlich ist bei Tiraboschi des Näheren zu lesen, zu welchen Mitteln schliesslich der gute Pater griff, um für seine Mährchen ein glaubwürdiges Zeugniss zu erhalten. Ein solches wünschte er, wie er desshalb an Bigellini, den Pfarrgeistlichen von Correggio, 1698 schrieb, von der Gemeinde dieses Ortes, indem er den Wortlaut des Attestes, das eine Anzahl Bürger von Correggio im Namen aller Uebrigen unterschreiben sollten, gleich beilegte. In diesem Schriftstücke sollte bezeugt werden, dass die Gattin des Antonio einer N. N., welche dann neunzig Jahre alt geworden, von der römischen Reise des Meisters erzählt, diese als altes Mütterchen die Mittheilung einer anderen N. N., welche dann gleichfalls zu hohen Jahren gekommen, gemacht habe, bis auf diesem Wege durch verschiedene ehrwürdige Zungen greiser Häupter die Nachricht im J. 1690 an den P. Resta gelangt sei. Doch scheinen die Väter der Stadt Correggio Bedenken getragen zu haben ein solches Zeugniss auszustellen; es ist nichts davon bekannt geworden.

Späterhin vertrat Mengs jene Ansicht von Correggio's römischer Reise, weil er seiner Art nach nur durch die Einflüsse der Antike, Rafael's und Michelangelo's die Entwickelung des Künstlers zu so hoher Meisterschaft begreifen konnte. Er glaubte insbesondere in den Aposteln in der Kuppel von S. Giovanni das Vorbild Michelangelo's wiederzuerkennen, und meinte, dass C. nur Studium's halber dort sich aufgehalten und daher unbekannt geblieben sei.

Allein dass sich C. nach Rafael und Michelangelo weiter gebildet habe, dies anzunehmen scheint mir eben der Irrthum. So gründlich verschieden ist die Kunstweise unseres Meisters von der florentinisch-römischen Malerei sowie von der besonderen Art, womit diese die Antike in sich aufnahm, dass man umgekehrt schon daraus schliessen könnte, C. habe Rom niemals gesehen. Er ist vielleicht der einzige Meister, der von der Kunst seiner grossen Zeitgenossen, welche mit und neben ihm die eigentliche Blüte der italienischen Malerei bezeichnen, ganz unberührt geblieben, der seine eigene Weise ganz unabhängig davon ausgebildet hat. Was die Antike anlangt, so ist ein unmittelbarer Anschluss an dieselbe in ihm überhaupt nicht fühlbar; ihre Einwirkung hat er natürlich, indem er mitten in der Renaissance stand, mit empfunden und mit erlebt, als die Macht der vollendeten Schönheit, welche die neue Kunst von den letzten Fesseln befreite. Diesen allgemeinen Einfluss hat sie auf ihn gehabt. Dazu aber genügte die Vermittlung durch die Mantegna, sowie was er von Ueberresten der antiken Kunst zu Mantua und Parma zu Gesicht bekommen konnte. Im Besonderen aber hat er sich nach ihr weniger gebildet, als irgend ein anderer Meister seiner Zeit.

Nirgends zudem findet sich eine Spur, welche Correggio in Rom hinterlassen, nirgends ein Zeichen, dass die anderen Künstler von dieser Anwesenheit gewusst hätten, mit ihm in Beziehung getreten wären. Es ist nicht anzunehmen, dass unser Meister, der damals, als er Rom besucht haben soll, jedenfalls schon ein sehr tüchtiges Werk geschaffen hatte, so ganz unbeachtet geblieben wäre. Diese vermeintliche Reise wird gewöhnlich in den Zeitraum zwischen Herbst 1516 und Herbst 1519 eingeschoben; in jene Jahre, welche den Arbeiten C.'s in Parma vorangehen und wenig Werke von seiner Hand hinterlassen haben. Nun bezeugen aber endlich noch Taufbücher und notarielle Urkunden die Anwesenheit des jungen Meisters in seiner Heimat Correggio am 4. Okt. 1516, am 14. Juli 1517, im Jan. und 17. März 1518; in dieser Zeit werden wir ihn ausserdem daselbst mannigfach beschäftigt, darauf noch vor der zweiten Hälfte des J. 1518 sich nach Parma begeben sehen. So ist die Zeit nicht abzunehmen, darin sein römischer Aufenthalt stattgefunden haben soll; denn von einer Reise von nur einigen Wochen oder wenigen Monaten ist natürlich nicht die Rede. In der zweiten Hälfte des J. 1519 ging er dann seine Ehe ein, die ihn wenigstens während der ersten Zeit zu Hause festhalten musste.

Wie schon bemerkt, hat Pater Resta auch das Mährchen von der Anwesenheit unseres Meisters in Bologna zuerst auf's Tapet gebracht. Die Erzählung schwebt vollständig in der Luft; die sie wiederholen, geben sich nicht einmal die Mühe

diese Reise in das Leben Correggio's irgendwie einzureihen. Pungileoni nimmt zwar als möglich an, er hätte dieselbe im Gefolge der Veronica Gambara gemacht, als diese nach Bologna ging, um Leo X. und Franz I. von Frankreich ihre Huldigung darzubringen. Doch ist das eine leere Vermuthung und um so müssiger, als damals, wie Pungileoni selbst bemerkt, das Bild Rafael's, um welches sich die Anekdote bewegt, noch gar nicht in Bologna war.

Vielmehr ist fast unzweifelhaft, dass der junge Antonio, das Studienjahr in Modena und jenen Aufenthalt in Mantua abgerechnet, die Jünglingsjahre in der Heimat zugebracht habe. Dort auch hat er sich die humanistische Bildung erworben, die sich damals bis zu einem gewissen Grade bei jedem Künstler von selbst verstand, in der übrigens Correggio, wie das sein enger Lebenskreis und geringer Verkehr mit sich brachte, Manchem der zeitgenössischen Meister sicher nachstand. Als seine ersten Lehrer in den allgemeinen Studien nennt Pungileoni (ohne seine Quelle anzugeben) Giovanni Berni von Piacenza, dann (»in der Poesie und Beredsamkeit«) Battista Marastori von Modena, die also wol beide in Correggio gelebt haben müssen. Oder vielmehr darum, weil sie beide damals dort gelebt haben, scheint Pungileoni anzunehmen, dass sie die Lehrer unseres Meisters gewesen. Am meisten wissenschaftliche Anregung und Unterweisung hat dieser aber wol, wie sich mit Grund vermuthen lässt, von seinem Landsmanne, dem Arzte Giambattista Lombardi empfangen. Derselbe war Professor in Bologna, dann in Ferrara gewesen und, nach Correggio zurückgekehrt, zum Präsidenten der von Veronica Gambara daselbst gestifteten kleinen Akademie ernannt worden. Bei ihm soll sich C. insbesondere gründliche Kenntniss der Anatomie erworben haben; dass er den menschlichen Körper genau kannte, hat er als Künstler genügend bewiesen. Pungileoni erzählt auch, dass Lombardi 1513 seinem jungen Freunde einen geographischen Codex (denjenigen des Berlinghieri) im Manuskript geschenkt habe, worin auf einem Blatte bemerkt war: Joan Baptista Lombardi de Corrigia Art. Schol. Ferrariae, die 1. Febr. und darunter Antonius Allegri die 2. de Jugno 1513. Woher Pungileoni diese Nachricht hat, sagt er nicht; sie würde allerdings, wenn beglaubigt, auf ein näheres Verhältniss zwischen Lehrer und Schüler schliessen lassen.

Was zu seiner Kunst gehörte, auch die technisch-wissenschaftlichen Vorbedingungen derselben, hatte jedenfalls C. gründlich gelernt. Ausser der Anatomie muss er die Gesetze der Linien- u. Luftperspektive genau gekannt haben; denn er verstand den Fall der Schatten und die Formenverhältnisse je nach den verschiedenen Entfernungen und Körperflächen so genau zu berechnen, dass die gemalten Figuren so erschienen, wie wenn sie wirklich an jener Stelle und im Lichte derselben wären. Von der grossen Freiheit und Meisterschaft, welche C. auch in diesen Beziehungen in seinen Bildern bewiesen, wollen dann einige Schriftsteller auf einen reichen Schatz von Kenntnissen in ihm überhaupt zurückschliessen; nach Orlandi (Abecedario etc. 1788, p. 91), dem sich auch Mengs anschliesst, soll er ausser den drei Künsten auch Philosophie und Mathematik studirt und jede Art von Bildung gehabt haben, indem er mit den berühmtesten Professoren seiner Zeit verkehrte. Dass Letzteres nicht der Fall sein konnte, hat sich uns schon aus seinen allgemeinen Lebensverhältnissen ergeben. Auch lässt sich eine so ausgebreitete Bildung unserem Meister nicht zuschreiben. Der Kreis seiner Darstellungen ist durchweg ein beschränkter. Er selber hat nirgends den Versuch gemacht ihn zu erweitern oder seine Bilder mit Beziehungen und Figuren zu bereichern, welche von einem breiteren historischen oder mythologischen Wissen Zeugniss gäben. Seine Kunst verstand er durch und durch; allein seine Sache war es nicht weder tiefere Gedanken, noch durch eine grosse Mannigfaltigkeit des Stoffs die verschiedensten Seiten des Lebens zum Ausdruck zu bringen.

II. Ueber die Arbeiten seiner Jugendzeit.

Ueber die Werke der ersten Jugend Correggio's ist uns nur Unsicheres berichtet. Pungileoni glaubt, dass schon der Knabe in jenem Palast zu Correggio, den Francesca di Brandenburgo 1507 hatte erbauen lassen (s. p, 352), »als Schüler oder Gehülfe« an den Wandmalereien sich betheiligt habe. Diese können ein oder zwei Jahre nach der Vollendung des Baus ausgeführt sein. Möglich, dass der fünfzehnjährige Antonio zu dekorativen Nebenarbeiten verwendet wurde; doch hat die Vermuthung um so geringeren Werth, als von der im Ganzen mittelmässigen Ornamentation nur wenig erhalten ist. Von grösserem Interesse ist, dass dieselbe (nach der von Pungileoni gegebenen Beschreibung) Züge aufweist, welche in späteren Arbeiten Correggio's eine gewisse Verwandtschaft finden und also in ihm einen bleibenden Eindruck hinterlassen haben. An der Wölbung des einen Gemachs waren verschiedene Gruppen spielender Kinder, über dem Fries Lunetten mit allegorischen Figuren; in der Mitte der Wölbung aber eine Art von gemaltem Balkon mit Figuren, welche in der Art des Mantegna aus der Untensicht verkürzt waren. Letzteres sehr wahrscheinlich eine Nachbildung jenes merkwürdigen Deckenrundes in Mantua. Es lässt sich annehmen, dass diese Darstellung, vollständig neu und überraschend, so gering auch die Ausführung war, auf den jungen Maler eine tiefe Wirkung gemacht und ihn daher das Urbild derselben in Mantua um so mehr zu ähnlichen Studien angeregt hat. Von jenen Malereien, welche Pungileoni noch gekannt, ist gegenwärtig nichts mehr erhalten. Tiraboschi berichtet

noch von einem anderen Palaste der Herren von Correggio, welchen der Graf Niccolò (der ältere, gest. um die Mitte des 15. Jahrh.) errichtet hatte und den später Veronica Gambara mit Malereien schmücken liess. Und zwar, »wie man in seiner Heimat glaubt«, durch den jungen Antonio, der dort die ersten Versuche seiner Geschicklichkeit gemacht habe. Veronica kam als Gemalin Giberto's X. im J. 1509 nach Correggio; es müsste also Antonio in demselben Jahre, noch ehe er nach Modena zum Frari kam, jene Werke ausgeführt haben. Das ist kaum wahrscheinlich, da damals seine Ausbildung kaum über den Anfang hinaus und in dem Städtchen genug andere Maler thätig waren; es wäre denn, dass er in jenem anderen Palast der Francesca besondere Zeichen seines Talentes gegeben. Hier kann also höchstens eine Vermuthung die andere stützen. Schon zu Tiraboschi's Zeiten war der Palast zerstört und von seinem Schmuck nichts erhalten; daher diese Berichte um so mehr auf sich beruhen müssen.

Dass übrigens unser Meister für die Herren von Correggio in einem ihrer Paläste beschäftigt gewesen, meldet auch eine Stelle in der Chronik des Lucio Zuccardi von Correggio (Handschrift), welche am Beginn des 17. Jahrh. geschrieben ist. Sie lautet: »Zu jener Zeit lebte Antonio Allegri ein vortrefflicher Maler, welcher den Palast ausserhalb der Stadt, darin Karl V. beherbergt wurde, ausgemalt hatte; ein Maler, den der Ruhm über alle anderen Maler erhob«. Auf letzteres Zeugniss von des Meisters Ansehen ist kein grosses Gewicht zu legen, weil die patriotische Stimme des Landsmannes es vernehmen lässt; allein die bestimmte Meldung von Malereien seiner Hand in jenem Schlosse muss doch irgend einen Grund, sei es auch nur der alter Ueberlieferung, gehabt haben. »Der Palast ausserhalb der Stadt« ist offenbar jener von dem Grafen Niccolò erbaute, welchen Tiraboschi als in der Vorstadt gelegen bezeichnete. Und somit scheint sich dieser für seine Aussage nicht bloss auf mündliche Erzählungen, sondern auch auf die Stelle des Zuccardi gestützt zu haben; nur setzt er dabei willkürlich die Arbeit in die Jugendzeit des Meisters, wovon bei Zuccardi nichts zu finden ist. Pungileoni behauptet dagegen, die Ausschmückung der Räume sei kurz vor dem Besuche Karl's V. und zu Ehren des hohen Gastes vorgenommen worden; »die Herren von Correggio machten alle möglichen Vorbereitungen zum würdigen Empfang des Kaisers, und da sie bei sich einen so trefflichen Maler (d. h. Correggio) hatten, so liessen sie von ihm ein oder mehrere Zimmer mit schönen Fabeln in den Wölbungen und Lünetten schmücken«. Das wäre also im J. 1530 gewesen, als Karl V. auf seiner Rückkehr von der Krönung zu Bologna auch Correggio berührte, und gegen das Ende der Laufbahn unseres Meisters, der allerdings seine letzten Jahre wieder in der Heimat zubrachte. Allein diese Vermuthung ist vollkommen haltlos und daher hier schon zu erledigen. Pungileoni beruft sich auf eine alte Chronik und meint damit ohne Zweifel diejenige des Zuccardi; von der Zeit aber, darin Correggio jene Malereien ausgeführt haben soll, ist dort überhaupt nicht die Rede. Sondern weil jenes Kaiserbesuches in unmittelbarem Zusammenhange mit dem Palaste gedacht ist, folgerte Pungileoni ohne Weiteres, dass auch die Entstehungszeit der Malereien mit demselben zusammenfalle. Dafür findet sich nirgends auch nur der kleinste Beleg; ja, die geschichtlichen Thatsachen, soweit sie sich noch verfolgen lassen, stehen damit in geradem Widerspruch. Erst in der zweiten Hälfte des J. 1530 werden wir den Meister von Parma nach Correggio zurückkehren sehen; nicht eher mithin, als der Kaiser auch, auf der Rückreise begriffen, in dem Städtchen Rast machte.

Wenn überhaupt Correggio jemals für die Herren seiner Heimat in einem der Paläste gemalt hat, so kann dies nur zwischen den J. 1516 und 1518 gewesen sein, als er von Mantua gekommen und ehe er nach Parma übersiedelte. Der für jene Zeit tief gebildeten Veronica Gambara, die als Dichterin sogar neben der Vittoria Colonna erwähnt wird, wäre wol zuzutrauen, dass sie das Talent in dem jungen Meister — das sich übrigens damals schon bewährt hatte — rasch erkannt und benutzt hätte. Nachdem sie 1528, zehn Jahre nach dem Tode ihres Gemals, nach Bologna gezogen, wo ihr Bruder Uberto Statthalter war, wurde ihr Haus bald der Sammelplatz der hervorragenden Männer der Literatur, darin sich bei der Krönung Karl's V. auch die zugereisten Bembo, Capello, Molza und Mauro einfanden. Dass die geistvolle Frau in jener Zeit, wo sich die Kunst und die humanistischen Wissenschaften unmittelbar berührten und in einander überleiteten, auch den einheimischen Künstler zu Arbeiten berufen hätte, hat nichts Unwahrscheinliches; auch werden wir später aus einem ihrer Briefe ersehen, wie sehr sie unseren Meister zu schätzen wusste. Und jene Paläste haben uns bezeugt, dass die Grafen des kleinen Landes zum Schmuck ihrer Räume die Kunst nicht verschmähten. Dennoch finden wir nirgends, von jenen Vermuthungen abgesehen, dass Correggio aus der eigenen Heimat irgend einen Auftrag von Bedeutung erhalten hätte. Veronica freilich mag nach dem Tode ihres Gemals die Mittel dazu nicht mehr gehabt haben; und viel für die Kunst zu thun, war der kleine Hof überhaupt wol nicht im Stande.

Was sonst von Werken aus der ersten Jugend Correggio's erzählt wird, lässt sich noch weniger auf glaubhafte Ueberlieferung zurückführen. So der Bericht des Pater Resta, dass er damals kleine anmuthige Landschaften gemalt und Verwandten zum Geschenk gemacht habe; eine davon soll sich (nach den Memorie storiche di Novellara des Padre Pier Maria di Modena) in der

Galerie der Gonzaga Grafen von Novellara befunden haben; eine andere (nach Ratti, p. 124) im Besitze eines Marchese del Carpio, der sie von Teresa del Po am Beginn des 18. Jahrh. stechen liess. Mit letzterer ist unzweifelhaft das Bild gemeint, worin in einer Landschaft die Flucht nach Aegypten dargestellt ist; s. Verzeichniss der Werke*) b) No. 75. Eine andere Nachricht, von Pungileoni einem Manuskript vom Ende des 17. Jahrh. entnommen: Allegri habe gewisse kleine Bilder gemalt, die dann in Parma auf dem Platze, d. h. also gleichsam auf dem Markte verkauft wurden, erweist sich schon desshalb als durchaus unzuverlässig, da der Maler in so frühem Alter gar nicht in Parma gewesen ist.

Man hat ihm dann, namentlich zu Anfang dieses Jahrh., als Jugendwerke verschiedene Madonnen oder kleine Hl. Familien zugeschrieben, deren Aechtheit mehr oder minder zweifelhaft ist. Eine derselben mit dem Christuskind u. dem kleinen Täufer (s. b) No. 76) erschien schon Pungileoni verdächtig. Eine andere ebenfalls mit dem Kinde u. dem kleinen Täufer, ausserdem einigen Engelsköpfen, früher im Besitze der Conti Facchini zu Mantua, jetzt bei den Erben von Aless. Nievo daselbst, hat nach Rosini (Pittura Italiana, IV. 224 u. 237) und Carlo d'Arco (Arte di Mantova, I. 60) einigen Anspruch auf die Urheberschaft Correggio's (Verz. b) No. 1). Sie erinnert in der That, bei weniger Strenge, an die Schule Mantegna's, steht aber höchstens auf einer Art Uebergang zu Correggio, ohne sich mit Grund diesem zuschreiben zu lassen. Eine dritte mit der hl. Anna und einem Mönch, welche zuerst Saverio Bettinelli (der Verfasser der Schriften: Delle Lettere e delle Arti Mantovane; Lettere ed arti Modenesi u. s. w.), dann seine Söhne zu Mantua besassen, wurde zwar unter dem Namen des Meisters gestochen und von Lanzi unter den Werken C.'s angeführt, hat aber kein besseres Anrecht auf Aechtheit (s. Verz. b) No. 79). Eine vierte endlich, wieder mit dem Kinde und dem kleinen Johannes, ein kleines Gemälde, welches zu Anfang des Jahrh. Eigenthum des Malers Biagio Martini war, wurde damals durch einen feierlichen Spruch sämmtlicher Professoren der Akademie von Parma für ein originales Werk des Correggio erklärt (s. Verz. b) No. 12). Allein man ist seitdem mit der Bedeutung solcher akademischer Gutachten zu genau bekannt geworden, um auf ihre Stimme besonderes Gewicht zu legen; vollends war damals die Kenntniss der Meister noch zu wenig vorgerückt, als dass jener Aussage irgend Glauben zu schenken wäre.

Für das früheste uns erhaltene Werk Correggio's hielt *O. Mündler* (*handschriftliche Mittheilung*) das gegenwärtig in der Brera zu Mailand befindliche Bild, Madonna mit dem Kinde und den hh. Magdalena und Lucia, bez. ANTONIVS LÆTVS FACIEBAT. Mündler schrieb mir: »Das Gemälde wird auch jetzt noch vielfach in Zweifel gezogen oder entschieden als Kopie bezeichnet. Meinem Gefühle nach ist jedoch dasselbe trotz seiner trüben Farbe, welche zumeist von dem dunklen Grunde herrührt, trotz auffallender Ungeschicklichkeit und grosser Schwächen der Zeichnung ein unverkennbares Werk des Allegri, und zwar das früheste, das wir von seiner Hand besitzen. Es trägt alle die Anzeichen eines Versuches, den der etwa sechzehnjährige Jüngling machte, um die ihn bewegenden Gedanken und Anschauungen, die so weit ablagen von Allem, was seine Lehrer ihm beibringen und seine Vorbilder ihm bieten konnten, zum Ausdruck zu bringen. Durch das Schwankende seiner Vorstellung und das Ungeschick seiner Hand hindurch gewahrt man deutlich die gewaltige Anstrengung und den Kraftaufwand des jungen Talentes, gleichsam das Ringen mit seinem Vorwurfe. Jene innere Erregung der Gestalten aber, jene geheimnissvolle Tiefe des Ausdrucks, jenes grossartige Abwägen der Massen und jene kunstreiche Vertheilung von Licht und Schatten, die wir in dem hl. Franciskus zu Dresden bewundern, ist hier schon im Keime enthalten«.

Von Pungileoni wird allerdings dieses Bild, das sich, nach seiner Angabe, früher in der Sakristei von S. Rocco zu Reggio befand, für eine Kopie gehalten. Allein er irrt darin, dass er es für die Kopie eines Bildes erklärt, welches 1517 die Pfarrkinder der Kirche von Albinea bei unserem Maler bestellten. Dies letztere Bild (s. Verz. a) No. 18) stellte vielmehr, wie aus einem Dokumente unzweifelhaft hervorgeht, einen ganz anderen Gegenstand, nämlich die Geburt der Maria, vor. Um so geringeres Gewicht hat hier das Urtheil Pungileoni's. Allein andrerseits ist das Mailänder Bild in keiner Weise verbürgt, und über Entstehung und Bestimmung desselben ist uns nicht das Geringste überliefert. Wir sind also auf die Merkmale in ihm selber angewiesen. Die Stimme eines so feinen Kenners wie Mündler fällt dabei schwer in's Gewicht; doch habe ich mich diesmal von der Richtigkeit seiner Ansicht nicht überzeugen können. Auch G. Frizzoni und der in der italienischen Malerei wol bewanderte G. L. Morelli halten das Bild nur für eine Nachahmung aus späterer Zeit. Es ist, abgesehen von der mangelhaften Zeichnung, zu schwer in den Schatten, zu undurchsichtig in der ganzen Färbung, als dass es auch einer frühen Zeit unseres Meisters angehören könnte. s. Verz. b) No. 2.

Dagegen schreibt derselben *G. Frizzoni* (*briefliche Mittheilung*) ein Gemälde auf Holz zu, das durch Vermächtniss der Familie Bolognini in die Ambrosiana zu Mailand erst neuerdings gekom-

*) Das dem Text angefügte Verzeichniss der Werke gibt über die zweifelhaften, über die dem Meister zugeschriebenen Werke, über die Geschichte seiner beglaubigten und ächten Bilder u. s. f. nähere Auskunft. Es ergänzt insofern den Text.

men ist (mir daher unbekannt) und dort die Bezeichnung Scuola Parmigiana trägt (No. 6). Es ist eine Jungfrau mit dem Kinde auf den Knieen, dem sich der kleine hl. Johannes nähert. Insbesondere soll das Christuskind nah verwandte Züge mit demjenigen auf der Madonna des hl. Franziskus in Dresden (s. unten) zeigen; die Jungfrau habe das eigenthümliche correggeske Lächeln (das übrigens so frühe sonst nicht vorkommt), und das heitere und klare Kolorit erinnere an den noch nahen Einfluss Francia's. Das Bild ist stark restaurirt und seine Farbe zum Theil aufgestanden. s. Verz. b) No. 3.

Mit mehr Sicherheit als diese vermeintlichen Jugendwerke lässt sich ein anderes dem Meister insofern beimessen, als verschiedene Stimmen von Gewicht es für ein ächtes Bild erklärt haben. Das kleine Gemälde stellt (nach dem Evangelium des Markus XIV. 52) den Jüngling auf dem Oelberge vor, der bei Christi Gefangennehmung die Flucht ergreift und dabei sein Gewand in den Händen der Verfolger zurücklässt; im Hintergrunde die Gefangennehmung, Judas den Herrn küssend und Petrus dem Malchus das Ohr abhauend. Das Original (s. Verz. a) No. 41) scheint sich schon im 17. Jahrh. in der Casa Barberini zu Rom befunden zu haben, später aber nach England gekommen und jetzt verschollen zu sein. Mengs sah eine Wiederholung davon im Besitze eines Engländers zu Rom; er hielt sie für eine ächte Skizze und hob noch besonders hervor, dass der Jüngling der Figur des ältesten Sohnes in der Laokoonsgruppe gleiche, was ihm natürlich zu seiner Meinung passte, C. sei in Rom gewesen. Dass es aber Correggio's Art ganz und gar nicht war, sich so eng an das Muster der Antike zu halten, haben wir schon gesehen; jene Aehnlichkeit, die Aechtheit des Bildes zugegeben, war sicher nur eine zufällige. Eine andere Wiederholung sah Lanzi in Rom; er hielt sie ebenfalls für ächt, obgleich er die darauf von ihm gelesene Jahrzahl 1505 für apokryph erklären musste. Ueber andere Wiederholungen oder vielmehr Kopien s. das Verz. b) No. 59—62.

Eigenthümlich verhält es sich mit einem anderen Bilde, das gleichfalls aus den jungen Jahren Correggio's stammen soll. Es habe, so wurde erzählt, als Schild eines Wirthshauses an der Via Flaminia bei Rom gedient, offenbar zu diesem Zweck bestimmt, da es zwei beladene Maulthiere mit ihren beiden Treibern auf dem Marsche in einer lieblichen Landschaft darstellte. Dass C. in seiner Jugend auch einmal ein Wirthshausschild gemalt, hätte an sich nichts Befremdendes; auch damals noch berührten sich Kunst und Handwerk oft genug. Freilich hing auch hier wieder die Sage einen ihrer Züge an: der Maler habe seine Zeche nicht bezahlen können und dafür dem Wirthe das Schild geliefert. Verdächtig ist hier aber insbesondere die Nähe Rom's; wie wäre das Schild dorthin gekommen? Nur aus den Wanderungen, welche die Tafel machte, indem sie in der Gesellschaft von unzweifelhaften Werken des Meisters in verschiedene Hände überging, hat man auf ihre Aechtheit zurückgeschlossen (s. Verz. b) No. 4). Allein mit Recht ist dieselbe stark angezweifelt worden.

Dagegen galt bisher ziemlich allgemein als das früheste erhaltene Werk von unzweifelhafter Aechtheit das sogen. **Bildniss des Arztes** in **Dresden**. Schon dass es mit fünf anderen geschichtlich beglaubigten Gemälden des Meisters aus dem Besitze des Herzogs von Modena an den sächsischen Hof kam, erschien als ein gültiges Zeugniss. In Wahrheit aber trägt das Bild die Züge des Meisters nicht so überzeugend, dass es ohne Weiteres für seine Arbeit angesehen werden müsste. Es gehört unzweifelhaft der besten Epoche der italienischen Malerei an; allein der Ausdruck ist nicht bedeutend, die Modellirung zeigt eine gewisse Unsicherheit, und insbesondere hat der Ton eine Schwere, welche auch bei einem jugendlichen Correggio nicht denkbar ist. Das Bild hat allerdings durch Verputzung stark gelitten, und wie viel überhaupt die Hand des Restaurators Palmaroli daran verdorben, lässt sich nicht mehr ermitteln. Doch dies auch in Anschlag gebracht, hat es zu wenig von dem entschiedenen Charakter des Meisters, um es ihm als unzweifelhaft zuzuschreiben. Man könnte dem Stile nach an Giorgione denken (mit dem es auch Mengs vergleicht), doch ist es auch für diesen zu schwach. Zudem erscheint in ihm eher eine fertige, als eine jugendliche Hand. Dennoch war man genöthigt, wenn es überhaupt ein Correggio sein sollte, das Werk in die Jugend des Meisters zu setzen; es hätte sich in keine andere Zeit einfügen lassen, da es zu gründlich von den späteren Bildern verschieden ist. Am ehesten schien es kurz vor die Madonna des hl. Franziskus zu passen, daher man denn als das Jahr, darin es gemalt worden, 1513 angegeben. Zugleich hat man Vermuthungen angestellt, wessen Bildniss es sein könnte. Dass es ein Gelehrter sei, deutete hinlänglich das Buch an, das der bartlose, ernst blickende Mann auf den Tisch gestützt hält. In alten Verzeichnissen ist es immer als »Bildniss des Arztes« angeführt; auch im Besitze des Herzogs von Modena hatte es schon diesen Namen. Weil nun Vasari als Freund unseres Meisters den Arzt Francesco Grillenzoni zu Modena anführt, so hat man es früher für das Porträt desselben ausgegeben, bisweilen auch für dasjenige seines Bruders Giovanni. Allein da das Bild ein Jugendwerk sein sollte und, wenn von Correggio, nur sein konnte, so traf diese Vermuthung nicht zu; denn beide Brüder standen, so lange C. jung war, in vollem Mannesalter (nach Pungileoni), während das Bildniss einen schon bejahrten Mann zeigt. Pungileoni stellte daher die Ansicht auf, es sei das Porträt des obengenannten Giambattista Lombardi, der ja dem jungen Antonio ein väterlicher Freund gewesen; wobei sich noch vermuthen

liess, dass Lombardi dem jungen Meister seinen Dank für das Bild mit jenem Geschenk des Codex abgestattet habe, oder umgekehrt. Voraussetzungen, die auch dann noch zweifelhaft blieben, wenn das Porträt mit grösserer Sicherheit als Werk Correggio's anzusehen wäre (s. Verz. b) No. 5).

Sehen wir von diesem, zudem zweifelhaften Bildnisse ab, so ist keines auf unsere Zeit gekommen, das mit einigem Rechte für das Werk Correggio's gelten könnte. Diejenigen, welche ihm in verschiedenen Galerien noch zugesprochen werden, sind alle zum Mindesten zweifelhaft, wenn nicht offenbar unächt (s. Verz. b) No. 41—44); davon das Eine in der Galerie von Parma, vielleicht das eines Grafen Sanvitale, noch am ehesten einige Züge der correggesken Hand zeigt, auch nach der Ansicht des Stechers Toschi, allein doch bloss als »dem Correggio zugeschrieben« bezeichnet werden konnte — und ihm ebenfalls nicht angehört. Auch ist uns keinerlei Nachricht erhalten, dass er Bildnisse gemalt habe. Es mag ihm dennoch vorgekommen sein, etwa für einzelne wohlhabende Privatleute von Parma; Porträts solcher Persönlichkeiten aber, welche die Geschichte nicht gezeichnet und deren Andenken erloschen ist, sind in Italien äusserst wenige erhalten. Für Correggio und die Abgeschiedenheit seines Lebens ist es charakteristisch, dass ihm die Gelegenheit zu solchen von der Geschichte geschützten Bildnissen nicht wurde. Weder kam er mit den grossen Herren in Berührung, noch stand er in Verkehr mit den hervorragenden Männern der Kunst und Wissenschaft. Vielleicht lag auch das scharfe und energische Erfassen individueller Bestimmtheit weniger in seinem Talente.

XII. Correggio in der Heimat. Die erste grosse Arbeit: Madonna des hl. Franziskus.

Sichere Nachrichten über die künstlerische Thätigkeit des Meisters sind uns erst von seinem zwanzigsten Jahre an überliefert. Die erste beglaubigte Kunde von einem Werke seiner Hand ist aus dem J. 1514; und eben dies Bild selber ist uns glücklicherweise erhalten. Nach einer im Archiv zu Correggio befindlichen Urkunde vom 4. Juli 1514 hatte ein Quirino Zuccardi dem Minoritenkloster des hl. Franziskus daselbst ein Haus unter der Bedingung vermacht, dass von den Mönchen in der Klosterkirche ein Bild gestiftet würde; diese überliessen das Haus dem Erben des Quirino und empfingen dafür von ihm eine Summe zur Bestellung des Bildes. Sie beriefen zu dieser Arbeit den jungen Allegri und gingen mit ihm, unter Zustimmung des Vaters, da der zwanzigjährige Antonio noch minderjährig war, am 30. August 1514 einen Vertrag ein, darnach sich der junge Meister verpflichtete, das Bild um 100 Dukaten zu malen und von dieser Summe die eine Hälfte sofort empfing, die andere nach Vollendung des Bildes empfangen sollte. Auch ist noch mit dem Datum vom 4. Okt. 1514 die Urkunde erhalten, darin Pietro Landini angehalten wird, die für das Gemälde bestimmte Tafel noch in diesem Monat fertig zu machen. In den Büchern des Klosters ist dann unter dem 4. April 1515 die letzte (zweite) Zahlung an den Maler verzeichnet. C. hat also, angenommen, dass er die Tafel Anfang November erhalten, das Bild in etwa 6 Monaten vollendet.

Aus der Bestellung selbst, aus der Sorgfalt, mit der die Franziskaner die ganze Angelegenheit betrieben, erhellt deutlich, dass ihnen der Auftrag von besonderer Wichtigkeit erschien, und ohne Weiteres lässt sich annehmen, dass sie den angesehensten Maler der Stadt damit betrauten. Pungileoni gibt auch die Rechnungen über das dem Meister für den Rahmen gelieferte Gold und Ultramarin (ersteres im Preis von 40, letzteres von 3 Lire). Es scheint daraus hervorzugehen, dass Correggio selber den Rahmen vergoldet und mit Farbe geziert habe, ein Fall, der sich auch sonst bei Malern jener Zeit findet.

Dieses Altargemälde (auf Holz), die sogen. Madonna des hl. Franziskus, befindet sich gegenwärtig in der Galerie zu Dresden (s. Verz. a) No. 8). Es zeigt uns den Meister noch in der Jugendperiode des Schaffens und in einer gewissen Abhängigkeit von seinen Vorgängern. In der Komposition ist noch die architektonische Strenge, die gebundenere Weise der Schulen des Quattrocento. Maria, das Kind auf dem Schoße haltend, sitzt unter einer von jonischen Säulen getragenen Bogenhalle auf einem erhöhten Thronsessel; am Untersatze desselben, zu den beiden Seiten stehen in die Architektur mit eingeschlossen zwei nackte Engel, ein Medaillon haltend, darauf Moses mit den Gesetzestafeln abgebildet ist. Ueber dem Haupte der Jungfrau auf der lichten Luft ein Kranz von Engelsköpfen und zu jeder Seite zwei frei schwebende nackte Figuren kleiner Engel, wovon die eine geflügelt. An den Seiten des Thrones je zwei Heilige, so angeordnet, dass der hl. Franziskus, anbetend dem Kinde zugewendet, und Johannes der Täufer, auf das Christuskind deutend, dem Beschauer am nächsten sich gegenüber in einer Linie befinden; dann weiter zurück einerseits neben Johannes die hl. Katharina mit der Martyrpalme und den einen Fuss auf das Rad gestützt, andrerseits der hl. Antonius von Padua mit Lilie und Buch neben dem hl. Franziskus. Durch die starke Erhöhung des Sitzes thront die Jungfrau hoch über den Heiligen und streckt schützend die geöffnete Hand zum Franziskus hernieder, während das Christuskind segnet.

Die Anordnung im Ganzen (auch die gemalten Basreliefs im Sockel des Throns) erinnern an das Bild des Bianchi Ferrari im Louvre, der in Modena Correggio's Lehrer war. Besonders deutlich aber tritt das Vorbild des Mantegna hervor, nicht bloss in der Bestimmtheit der Zeich-

nung, in einzelnen, hier noch zaghaften Verkürzungen (so im Kopfe des Franziskus) und dem stark gebrochenen Gefälte der Gewandung; sondern recht augenscheinlich in der Gestalt und Bewegung der Jungfrau, welche unmittelbar an die Madonna della Vittoria des Paduaner Meisters erinnert. Auch andere Einflüsse noch lassen sich erkennen. In der Haltung der Heiligen, im Ausdruck der Köpfe tritt eine — im Franziskus bis zur Schwärmerei gesteigerte — Innigkeit der religiösen Empfindung hervor, welche (vermittelt, wie wir gesehen, durch Bianchi Ferrari) auf die umbrische Schule und Franc. Francia zurückdeutet. Auch hier jener gewinnende Ausdruck der Seligkeit in der Anbetung, der die guten Werke dieser Meister kennzeichnet, und zwar mit solchem Zauber und so natürlicher Kraft geschildert, dass sich hierin der junge Antonio den Vorbildern vollkommen gewachsen zeigt. Dieses Merkmal bietet ein um so grösseres Interesse, als Correggio diese Tonart der Empfindung nicht wieder angeschlagen hat. Allein wie schon Mengs bemerkte, in dem Kopfe der Madonna und auch in dem Kinde noch stärker aber in dem Kopfe Johannes' d. T. zeigt sich deutlich noch eine andere Einwirkung: die des Lionardo da Vinci. In der That ist dieses Bild ein unzweifelhaftes Zeugniss dafür, dass der junge Correggio diesen Meister nicht minder als den Mantegna studirt hatte. Seine Madonna, etwas mager in den Wangen und nicht gerade schön, hat sogar das lionardeske Lächeln. Insbesondere aber verräth die Anwendung des Helldunkels seine Bildung nach Lionardo. An manchen Stellen hat es noch den etwas schweren Ton, der diesem eigen ist, wie auch die Schatten noch tiefer und bräunlicher sind, als sie später bei unserem Maler sich finden.

Es ist bezeichnend für Correggio, wie sich in diesem Bilde — wenn wir von den anderen Einflüssen absehen — die Anschauungsweise des Mantegna mit der des Lionardo verbindet. Beide Prinzipien, die Sicherheit der Zeichnung, welche die Form in allen Lagen beherrscht, und ihre Belebung durch den Ausdruck und das Helldunkel zum Reiz der malerischen Erscheinung, suchen sich hier schon zu jenem Ganzen zu verschmelzen, das den späteren Werken des Meisters einen so eigenthümlichen Zauber verleiht. Deutlich erkennt man, wie meisterlich sich schon damals, in seinen jungen Jahren, C. auf die Form verstand; aber noch tritt sie als wesentlich hervor, hebt die Gestalten statuarisch für sich heraus und bestimmt die Komposition. Auch sind die Umrisse der Gestalten noch von einer gewissen Härte und weit schärfer ausgesprochen, als in den späteren Bildern. Andrerseits beginnt schon die malerische Auffassung ihre Rolle zu spielen. Ein volles klares Licht ist über das Bild ausgegossen und mässigt sich namentlich in den Engeln zu jenem Schmelz des Helldunkels, das eines der grossen Merkmale Correggio's ist. Auch mischt sich schon in den feierlichen Ernst der Anordnung, der dieses Bild kennzeichnet und von allen späteren unterscheidet, wenngleich noch sehr gemässigt, die Heiterkeit des sinnlichen Lebens; sie spricht sich besonders aus in den leicht bewegten Knabenfiguren der Engel, von denen das eine Paar, obschon lebend gebildet, ohne Weiteres als Karyatiden benutzt sind, welche den Thron stützen. Darin zeigt sich der Maler, der überall Leben sucht und natürliches Leben schildert, auch wo es der eigenen Bedeutung des Gegenstandes zu widerstreben scheint. Andrerseits verräth die Katharina eine Erregtheit der Empfindung, welche ihre ganze Natur ergriffen hat und fast schon über das einfache Maß hinausgeht.

Vor Allem aber, wie wird es, innerhalb der Strenge und Ruhe der Anordnung, frei und licht in dem Bilde. Nicht mehr drängen sich, wie noch bei Mantegna, die Figuren eng auf einander; Raum und Luft ist zwischen ihnen, sie bewegen sich frei auf verschiedenen Plänen. Auch dulden sie keine geschlossenen Mauern mehr, weit ist die Halle geöffnet, und eine heitere Landschaft mit lichtem Himmel, darauf die hoch thronende Jungfrau gleichsam zu schweben scheint, blickt lachend herein. Dass zu jener Freiheit innerhalb der geschlossenen Gruppirung der junge Meister so rasch aus sich selber gekommen wäre, ist kaum denkbar; auch hierin wird ihn das Muster des Lionardo über Mantegna hinausgeführt haben. Ganz ähnlich verhält es sich mit der kontrastirenden Bewegtheit der Glieder in den sonst ruhig gehaltenen Figuren. Dazu kommt endlich das hier schon beginnende ausdrucksvolle und reizende Spiel der Hände, eines der Kennzeichen Correggio's. Die technische Behandlung ihrerseits zeigt zum Mindesten alle die Fortschritte, zu denen sich damals die Oelmalerei in Italien entwickelt hatte; ein Punkt, auf den wir zurückkommen, wenn von der Malerei und Technik des Meisters überhaupt die Rede ist.

So bekundet schon dieses Werk die Kraft eines eigenthümlichen Talentes, während es zugleich auf die Muster hinweist, darnach sich der Maler gebildet hat. Nicht Einem Meister folgt Correggio ausschliesslich, sondern er verbindet zwei verschiedene Formenweisen — indem er eine dritte zum Theil und mehr nur als eine Beimischung aufnimmt — und legt schon damit den Grund zu der Selbständigkeit seiner eigenen Kunst. Vergleichen wir den zwanzigjährigen Correggio mit dem zweiundzwanzigjährigen Rafael, der das Sposalizio (in der Brera zu Mailand) malte, so sehen wir, wie in jenem weit entschiedener die Eigenthümlichkeit durchbrach. Das Sposalizio ist gleichsam nur ein geläuterter Perugino; die Madonna di S. Francesco geht auf zwei grosse Meister zurück und verräth doch zugleich den neuen Meister. Mantegna und Lionardo aber haben den Charakter der gesammten oberitalienischen Malerei bestimmt, wie die florentinische

und umbrische Schule die mittelitalienische. Wie Rafael diese beiden Schulen, so hat Correggio in sich die Kunstweise jener beiden Meister zu einem neuen Ganzen verschmolzen, das allerdings auf manche grosse Eigenschaft derselben verzichtete, aber die italienische Malerei zu ihrer höchsten Blüte brachte.

Tiraboschi glaubte fälschlich, indem er einem älteren Bericht folgte, die Madonna des hl. Franziskus sei für die Kirche S. Niccolò der Franziskaner von Carpi gemalt worden; dagegen das von den Brüdern zu Correggio bestellte Bild (das nach ihm eine sitzende Madonna mit dem Kinde, zu ihrer Linken den knieenden Franziskus, zu ihrer Rechten den hl. Joseph darstellte) verschollen; auch in Lanzi und Fiorillo ist dieser Irrthum übergegangen (s. Verz. a) No. 42). Ob wirklich Correggio auch für die Minoriten zu Carpi ein Bild gemalt habe, steht dahin; es ist uns keinerlei nähere Kunde darüber erhalten.

XIII. Aufenthalt in Correggio; Werke von 1515—1518. — Die hl. Martha. Vermälung der hl. Katharina.

Wol bald darauf lieferte der Meister noch ein Gemälde (von kleinem Format) für dieselbe Kirche der Minoriten zu Correggio, das ihm, nach Pungileoni, wahrscheinlich von einem Cavaliere Francesco Munari bestellt war. Denn die Kapelle della Concezione, in welcher sich lange das Bild befand, war während dieser ganzen Zeit von der Familie Munari geschmückt und unterhalten worden. Es stellte eine Ruhe auf der Flucht nach Aegypten dar, ebenfalls mit einem hl. Franziskus, welcher vor dem Christuskinde knieet, und dem hl. Joseph, der mit der einen Hand einen Palmenzweig erfasst hat (auffallend ist die Uebereinstimmung dieser Darstellung mit jenem angeblichen Bilde von Carpi). Eine ganz ähnliche Komposition befindet sich in der Tribune der Uffizien zu Florenz, dort für Original gehalten, ohne dass bekannt wäre, wie das Bild in die Galerie gekommen (s. Verz. b) No. 49). Unter einem Palmbaume hält die weissgekleidete Maria, auf dem Boden sitzend, das auf ihren Knieen aufrecht stehende Kind; es reckt die Hand aus, um die eben gepflückten Datteln zu nehmen, welche der hl. Joseph ihm darreicht; dabei zur Seite der knieend anbetende Franziskus. Mengs hielt das Bild für ächt, namentlich, weil er sich einen anderen Urheber als Correggio nicht denken konnte. Doch ist die Aechtheit öfters bestritten und mir namentlich wegen des grellen Tones und der ziemlich schweren Gestalten sehr zweifelhaft (auch ist das Bild bisweilen dem Baroccio oder dem Tiarini zugeschrieben worden). Indessen rührt die Komposition sicher von C. her oder ist ihm wenigstens entnommen (das Motiv des Datteln darreichenden Joseph werden wir auch in einem anderen, beglaubigten Bilde Correggio's finden). Sie zeigt uns den Meister schon auf seinen eigenen Bahnen. Er behandelt — indem er eine Legende des apokryphen Marienevangelium's zu Grunde legt — den heiligen Stoff mit voller Freiheit und macht daraus ein anmuthiges Familienbild in heiterer Landschaft: kaum noch, dass der knieende Franziskus die religiöse Bedeutsamkeit des Gegenstandes verräth. Nichts Feierliches in der Haltung der Figuren, kein tieferer Ernst im Ausdruck, der auf ein Uebermenschliches hindeutete. Der Bambino ist nur das liebenswürdige Kind, das nach den Datteln greift; schon das ist bezeichnend, dass ein solches Motiv die Komposition bestimmt hat. — Lanzi glaubt, dass dieses Florentiner Bild jene 1514 für die Franziskaner zu Correggio gemalte Altartafel sei, welche Tiraboschi für verschollen hielt. Dabei wiederholt er eine weitere Angabe des Letzteren: dass nämlich die Tafel zwei Seitenflügel gehabt habe, mit einem hl. Bartholomäus und einem hl. Johannes. Es ist dies wahrscheinlich eine Verwechslung mit dem nun folgenden Bilde Correggio's.

In das J. 1516 wird gewöhnlich, ohne dass indessen dafür nähere Beweise vorlägen, ein Triptychon gesetzt, das C. für die Brüderschaft des Hospitals von S. Maria della Misericordia in seiner Vaterstadt gemalt hat. Ein sicheres Zeugniss haben wir von diesem Werke durch den Verkaufsakt, welcher in dem noch vorhandenen Hauptbuche jener Brüderschaft verzeichnet ist. Der Letzte der Herren von Correggio, Don Siro d'Austria, brachte es durch ein Uebereinkommen vom 23. Nov. 1613 um den Preis von 300 Golddukaten (zu 8 Lire) an sich, nachdem der Maler Giacomo Borboni von Novellara am 18. Dez. 1612 (auch diese Urkunde noch erhalten) es auf diese Summe nebst einer zu liefernden Kopie — die er dann selber fertigte — geschätzt hatte. Das Mittelbild war ein Gott-Vater (Halbfigur) oder auch Christus als Heiland in der Glorie über einem Regenbogen, umgeben von Engelsköpfen, die sich allmälig dem Hintergrunde zu in die lichte Luft verlieren; das eine der beiden Seitenbilder ein jugendlicher Johannes mit dem Kreuze, das andere ein hl. Bartholomäus mit seiner Haut in der Hand. Ob etwas von dem Gemälde geblieben, scheint sehr zweifelhaft (s. Verz. a) No. 17). Denn der im Vatikan befindliche Christus, der für das Mittelbild ausgegeben wird, ist sicher nicht von Correggio's Hand (s. Verz. b) No. 10); er ist kaum gut genug für eine Kopie von Lodovico Caracci, dafür man ihn bisweilen erklärt hat und offenbar, auch nach Mündler's Ansicht, nur aus dieser Schule. Das Seitenbild mit dem hl. Johannes sollte sich 1841 im Besitze eines Dottore G. G. Bianconi zu Bologna befinden (s. Verz. b) No. 11). Die Vermuthung Tiraboschi's, dass die Bilder bei der Plünderung Mantua's im J. 1630 zu Grunde gegangen, ist irrthümlich, da sie sich noch 1644 unter der Obhut der Grafen von Novellara befanden und in eben jenem Jahre von Don

Siro zurückverlangt wurden. Allein über ihr weiteres Schicksal und ihren Verbleib ist keine verbürgte Nachricht erhalten.

Noch soll in jenem Oratorium della Misericordia von der Hand des Meisters eine Herodias, welche eben vom Henker das Haupt des Johannes empfängt, gewesen sein (s. Verz. b) No. 81). Auch dieses Bild ist verschollen.

Ebenfalls in das J. 1516 oder in das folgende fällt sehr wahrscheinlich ein Altargemälde für die Kirche von Albinea im Gebiete von Reggio, dessen Kosten, der Ueberlieferung zufolge, durch Beiträge der Pfarrkinder bestritten wurden. Bestellt wurde unserem Meister das Bild vom Erzpriester der Gemeinde, Giovanni Guidotto Roncopò. Dass Correggio während der Ausführung 30 soldi per Tag, ausserdem Kost und Wohnung erhalten habe, diese Nachricht scheint nur auf einer Volkssage zu beruhen. Pungileoni führt (II. 109) eine Urkunde an vom 14. Okt. 1519, worin Antonio, der Sohn des Pellegrino Allegri, bestätigt, für das Altarbild an jenen Priester Johannes keinerlei Anspruch mehr zu haben, da er den Rest des Preises dafür mit 4 Dukaten erhalten. Wie aus einer späteren Urkunde von 1647 erhellt (s. die Geschichte des Bildes im Verz. a) No. 18), stellte das Bild die Geburt der Maria vor. Seit dem Ende des 17. Jahrh. ist es verschollen.

Im J. 1517, wie es scheint, malte C. noch ein anderes Altarbild, das seinen Platz ebenfalls in einer Kapelle des oben erwähnten Oratorium's von S. Maria della Misericordia zu Correggio fand. Dorthin liess es sein Besteller, Melchiorre Fassi, bringen, da die Kirche S. Quirino, welche nach dem Einsturz der alten im J. 1514 eben neu erbaut wurde und für welche es nach einer Urkunde vom 16. Dez. 1517 (Pungileoni II. 93) bestimmt gewesen, erst nach 1550 vollendet wurde. Das Bild stellte eine hl. Martha vor — daher gewöhnlich kurzweg Die hl. Martha genannt —, in Gesellschaft des Apostels Petrus, der hh. Magdalena und Leonhard. Was aus dem Bilde geworden, ob es wirklich noch erhalten, lässt sich geschichtlich nicht verfolgen. Eine kaum glaubwürdige Nachricht, aber von verschiedenen Seiten mitgetheilt, meldet: man habe die Tafel, damit sie nicht, gleich anderen Bildern unseres Meisters zu Correggio, das Schicksal erfahre geraubt zu werden, mit einem Firnisse überzogen, der die Darstellung bis zur Unkenntlichkeit bedeckt habe. Diese Thatsache fand Pungileoni auch in der nicht unzuverlässigen Chronik des Zuccardi erwähnt (»in S. Maria e il quadro del Correggio, ruinato però per timore fosse anch' esso esportato«). In einem Briefe des Girolamo Colleoni an den Consigliere Don Venanzio De Pagave vom 26. Juni 1776 wird eines Bildes mit dem hl. Petrus und hh. Jungfrauen gedacht, das noch in der Kirche Sta Maria vorhanden, aber so von Firniss bedeckt sei, dass es den Blick des Kenners nicht mehr anziehen könne. Doch scheint schon damals das Original, in welchem Zustande immer, an seinem alten Platze sich nicht mehr befunden zu haben; jene Tafel war wahrscheinlich eine Kopie, die auch Tiraboschi (s. unten) für das Original hielt. Offenbar ist es dasselbe Bild, dessen Lanzi gedenkt (IV. 64). Nach ihm stellte es die hh. Petrus, Margaretha, Magdalena und Raimund in einer schönen Landschaft dar. Es sei entweder durch Kerzendampf geschwärzt oder mit einem entstellenden Firniss absichtlich überzogen, später vom Altare als unnütz entfernt und durch eine Kopie, auf der einige Veränderungen, ersetzt worden. Lanzi glaubt, dass Tiraboschi irrthümlich diese Kopie für das Original gehalten, weil dieser an der Stelle der Magdalena eine hl. Ursula erwähne, wie dies auf der Kopie der Fall sei. Das ächte Bild aber sei in die Hände des Restaurators Antonio Armanno gekommen; diesem sei es nach der mühsamen Arbeit eines ganzen Jahres gelungen den Firniss abzunehmen, und das Bild darauf so schön geworden, dass die Fremden in Menge herbeieilten es zu bewundern. Was fernerhin aus diesem Bilde geworden, ist unbekannt, wenn es nicht dasjenige ist, das sich gegenwärtig in England im Besitze des Lord Ashburton befindet. Dies aber scheint insofern nicht möglich, als letzteres Gemälde nach Waagen's Bericht (Treasures of Art, II. 99) aus der Sammlung Ercolani zu Bologna stammt. s. Verz. a) No. 44 und b) No. 63.

Doch wie dem auch sei: das Bild bei Lord Ashburton gibt uns jedenfalls eine Vorstellung von jenem Werke des Correggio, welches ihm Melchiorre Fassi bestellt hatte. Ob es nun das Original sei, wofür Waagen und Eastlake (Materials, II. 233) es zu halten geneigt sind, oder eine der vielen Kopien, die davon gemacht worden und deren sich einige (nach Lanzi) auch in Privathäusern zu Correggio befanden: die Stilmerkmale, welche es zeigt, stimmen mit denjenigen überein, welche Lanzi dem alten Bilde zuspricht. Auch ist die Komposition dieselbe wie in dem von Pungileoni erwähnten Werke: nur werden in dem englischen Bilde die Heiligen für Petrus, Margaretha, Maria Magdalena und Antonius von Padua ausgegeben. Es ist insofern von besonderem Interesse, als es dem Stil der Madonna des hl. Franziskus noch nahe steht und somit ein weiteres Zeugniss gibt von jener Jugendzeit des Schaffens, darin sich der Meister mitten im Uebergange von seinen Vorbildern zu seiner eigenen Art zeigt. Waagen bemerkt: »Das Bild ist in der That weit strenger in den Formen und dem Faltenwurf, weit dunkler in den Schatten und den Lokaltönen der Gewänder als alle Malereien seines (Correggio's) späteren Stils. Es bekundet in vieler Beziehung eine bemerkenswerthe Aehnlichkeit mit der Altartafel des hl. Franziskus zu Dresden; beide sind in dem herkömmlichen Kirchenstile und verrathen den Einfluss des Franc. Francia, welcher in der

Lombardei diese Darstellungsform am reinsten entwickelte. Die hl. Margaretha erinnert stark an die Katharina im Dresdner Bilde; die Zeichnung und Bewegung der Hände stimmen ganz und gar überein. Die Färbung ist sehr tief gehalten, und in der Gewandung des hl. Petrus noch Gold angewendet«. Ob nun diese Tiefe der Färbung und die dunklen Schatten, wie Eastlake glauben möchte, der Restauration zuzuschreiben sind oder vielmehr auf Rechnung der Kopie kommen, welche das Bild doch wahrscheinlich ist: so war sicherlich auch dem Originale der strengere Charakter eigen, welcher jene Zeit des Meisters kennzeichnet, da er von seinen Vorbildern zum Theil noch abhängig war. Daher auch noch eine Nachwirkung mantegnesker Darstellung, die Lanzi in diesem Bilde ausdrücklich hervorhebt.

Dies gibt dem Bilde eine besondere Bedeutung: es wirft ein weiteres Licht auf den künstlerischen Entwickelungsgang Correggio's, über den uns sonst nur das Dresdner Gemälde sicheren Aufschluss gibt. Er hätte demnach bis in das J. 1517 hinein, wenigstens zum Theil, jene strengere Kunstweise beibehalten, welche zwischen ihm und seinen Vorgängern die nähere Vermittlung bildet. Nur zum Theil. Denn wenn jene Ruhe auf der Flucht in den Uffizien zu Florenz eine Nachbildung der für die Minoriten von Correggio etwa im J. 1515 gemalten war, so zeigt sich der Meister mitten zwischen zwei Darstellungen strengeren Stils schon zu jener Freiheit der Auffassung und Anordnung gereift, die ein wesentliches Merkmal seiner Kunst ausmacht. Auf den ersten Blick erscheint das seltsam; doch ist es recht wol denkbar. Wir haben schon in der Tafel des hl. Franziskus Züge gefunden, welche die hervorbrechende Eigenthümlichkeit entschieden bekunden; in der kühnen Verbindung verschiedener Vorbilder verrieth sich die wachsende Selbständigkeit. Die neue Aufgabe aber, jene Ruhe auf der Flucht, gewährte dem Talente freieren Spielraum, denn der liebenswürdige Charakter des Vorwurfs entsprach der eigenen Natur des Malers. Zudem mag die Ausführung noch manche Züge der strengeren Weise gehabt haben. Die Darstellung verschiedener Heiliger auf Einer Tafel erforderte dagegen maßvolle Bewegtheit, Feierlichkeit der Anordnung und Sammlung des Ausdrucks: wodurch der nähere Anschluss an die früheren Vorbilder von selbst sich wieder ergab.

Dieses freie Verhalten zu den Vorgängern, das rasche Hervortreten der eigenen Künstlernatur innerhalb einer gewissen Abhängigkeit, entspricht ganz der frühreifen und scheinbar wie mit einem Schlage entwickelten Eigenart des Meisters. Dass dem so war, dass er jene gemessenere Art, die für seinen Genius eine Fessel war, wenn nicht plötzlich, doch bald und entschieden abwarf: das beweisen seine uns erhaltenen Malereien aus den J. 1518 und 1519. Man hat zwischen diesen und der Madonna des hl. Franziskus einen Sprung gefunden und desshalb nach vermittelnden Zwischenstufen gesucht; allein ich finde schon in dem, was wir von der Thätigkeit Correggio's in diesen Jahren wissen, eine ganz naturgemässe Entwickelung. Er folgte den Mustern, welche auf ihn mächtig eingewirkt hatten, da sie seinem eigenen Genius verwandt entgegenkamen, er folgte ihnen und übte sich daran, bis er in dieser Uebung seine Kräfte gewachsen und gereift fühlte. Das war offenbar in der Tafel des Franziskus der Fall; es ist nicht zu viel gesagt, dass C. in diesem Bilde, was Können und Geschick anlangt, Mantegna sowol als Francia und Lionardo vollkommen erreicht hat. Nun konnte er schon aus dem Vollen der eigenen Natur schaffen. Dass er zunächst doch noch in einzelnen Bildern das Band mit jenen Meistern nicht ganz zerriss, hat nichts Befremdendes.

Die Freiheit aber, zu der er gelangt war, zeigt sich deutlich in einem uns erhaltenen Werke, das gewöhnlich in das J. 1517 gesetzt wird und in der That diesem oder dem folgenden Jahre angehören mag: Die Vermälung der hl. Katharina.

Es finden sich drei Darstellungen dieses Gegenstandes; die eine im Louvre zu Paris (s. Verz. a) No. 19), deren Aechtheit ganz unzweifelhaft ist; die zweite in den Studj zu Neapel, welche mit allem Recht dem Meister gleichfalls zugeschrieben wird (s. Verz. a) No. 20); und eine dritte in der Eremitage zu St. Petersburg (s. Verz. b) No. 8), welche Manche für Original halten, Waagen jedoch mit Grund für das Werk eines der besten Schüler Correggio's erklärt. Zwar trägt letzteres Bild auf der Rückseite, wie schon früher bemerkt (s. p. 351), eine Inschrift, wonach Antonio Lieto da Correggio dasselbe für eine Donna Metilde d'Este im J. 1517 gemalt habe. Allein eine Prinzessin Metilde aus dem Hause Este gab es damals wenigstens am Hofe von Ferrara nicht. Die Prinzessin könnte allenfalls aus dem Hause der Marchesi di S. Martino gewesen sein; allein auch dann bleibt die Inschrift verdächtig, und schon Mengs wollte eine Bürgschaft für ihre Aechtheit nicht übernehmen. Das Bild ist von kleinerem Format als dasjenige im Louvre. Das in Neapel befindliche ist in der Komposition von den beiden anderen verschieden. Es war in der Galleria Farnesiana, aus der es nach Neapel gekommen ist. unter dem Namen »piccolo (kleines) Sposalizio« als Originalwerk verzeichnet und wird auch jetzt allgemein dafür gehalten. Dass Correggio denselben Gegenstand zweimal behandelte, kann um so weniger Wunder nehmen, als dieses anmuthige Motiv seinem Talente besonders entsprach.

Ueber die Veranlassung zu beiden Bildern haben wir nur Vermuthungen. Das Pariser Bild soll, wie Tiraboschi dem Sandrart nacherzählt, Correggio für eine Dame Namens Katharina,

von der er in schwerer Krankheit gepflegt worden sei, gemalt haben. Eine Nachricht, die zu sehr einer Künstleranekdote gleich sieht, um glaubhaft zu sein, und wol in Rom als eine der verschiedenen Fabeln über das Leben des Meisters umlief, als Sandrart daselbst im J. 1634 das Bild beim Kardinal Borghese zu Gesicht bekam. Pungileoni dagegen meint, Correggio habe es seiner Schwester Katharina als Angebinde zu ihrer Hochzeit gemalt, da sie sich mit jenem Vicenzo Mariani vermälte, der mit dem Vater Pellegrino ein Grundstück gepachtet hatte. Man setzt gewöhnlich diese Hochzeit in das J. 1519; ob nach einem sicheren Zeugnisse, ist nicht ersichtlich. Also nahm man an, dass Correggio das Bild in demselben Jahre gemalt hatte; während das kleine Gemälde zu Neapel in das J. 1517 gesetzt wurde. Indessen findet sich ein äusserer Anhaltspunkt für dieses Datum ausser jener angeblichen Inschrift (auf dem Petersburger Bilde) nicht. Ebenso wenig Grund ist aber, das Pariser Bild dem J. 1519 zuzuweisen; denn dass dieses ein Hochzeitsgeschenk für die Schwester gewesen sei, ist zwar ein ganz hübscher Einfall, aber auch nichts weiter. Wenn wir dennoch diese Bilder in die Jahre 1517 oder 1518 setzen, so geschieht dies aus inneren Gründen; d. h. aus Merkmalen der Darstellungsweise und insbesondere der malerischen Behandlung, von welcher später die Rede sein wird.

In diesen Werken tritt die Selbständigkeit des Meisters entschieden zu Tage. Der religiöse Gedanke, welcher dem Motiv zu Grunde liegt, ist ganz zurückgetreten; die christliche Vision, darin die Vermälung der jungfräulichen Katharina mit dem Christuskinde durch den Ring die völlige Hingabe an das Ewige bezeichnet, ganz in die Gegenwart eines heiter sinnlichen Lebens übergegangen. In das Ideale erhoben ist dasselbe nicht mehr durch Feierlichkeit der Anordnung oder des Ausdrucks, sondern durch die Glut und Feinheit der zum Ton vergeistigten Farbe, durch das beseelende Licht, welches auch die Schatten aufhellt und die Körper gleichsam durchzittert, endlich durch die zarte, liebevolle Freudigkeit der die Gestalten belebenden Empfindung. Diese Verklärung des sinnlichen Lebens hat schon Vasari wahrgenommen, wo er im Leben des Girolamo da Carpi erzählt, wie denselben in Modena zumeist dies göttliche Bild entzückt habe, dessen Köpfe so schön seien, dass sie im Paradiese gemacht schienen. »Auch ist es nicht möglich, fügt er hinzu, schönere Haare zu sehen, schönere Hände und ein Kolorit, das anmuthiger und natürlicher ist«. Es ist das Pariser Bild, welches Vasari im Auge hat. Wie sehr dieses überhaupt schon die Zeitgenossen zu schätzen wussten, zeigt sich auch darin, dass Ugo da Carpi in seiner neuen Manier es in Holzschnitt (s. Verz. der Stiche No. 224 a). Auch die Haltung der Figuren ist in ihrer Natürlichkeit von grossem Reiz; Menschen, die von dem Glück ihres stillen Zusammenseins ganz erfüllt sind, allerdings ohne den Ernst eines geheimnissvollen Gehaltes, aber auch ohne die Unruhe einer tieferen Beziehung. Sogar der hl. Sebastian — der bekanntlich immer dieser Vermälung beiwohnt — mit seinen Wunden und Pfeilen ist ganz Seligkeit, ganz Leben sein warm leuchtendes Fleisch. Ein Zug der süssesten Liebe scheint die Gestalten innerlich zu verbinden; nur wer ungerecht und blind den Maßstab der älteren und strengeren Kunst an dieses Werk einer neuen Epoche anlegte, konnte darin, wie einige Kritiker das gethan, den Charakter der Wollust finden. — Auf dem Pariser Bilde erblickt man im Hintergrunde noch das Martyrthum der Sebastian und Katharina.

Eigenthümlich ist diesem Bilde auch der goldene, wie von Innen durchglühte Ton des Fleisches, der schon ganz Ergebniss der eigenen malerischen Anschauung Correggio's ist. Wir werden ihn in mehreren seiner Werke finden, bis auch er in jenen feinen Schimmer von Licht und Luft sich auflöst, der in den späteren Gemälden des Meisters die besondere Farbe der Dinge gleichsam zu verzehren scheint. —

So sehen wir den jungen Meister seit 1513 bis zum Beginne des J. 1518, den Aufenthalt in Albinea abgerechnet, in seiner Vaterstadt vielfach beschäftigt. Dass ihn gleich seine ersten Werke zu Ansehen gebracht, ergibt sich nicht bloss aus den verschiedenen Bestellungen, sondern auch aus dem Kaufpreise, den er z. B. für seine Madonna des hl. Franziskus erhielt. Die Summe von 100 Dukaten oder 400 Lire (Pungileoni II. 69), welche wir ungefähr zu 300 Gulden südd. Währung anschlagen können, war sogar für die damalige Zeit beträchtlich; sie war auch höher als manche andere Bezahlung, die Correggio empfing, und muss zum Theil wol aus der Natur jenes Vermächtnisses erklärt werden. Doch ausser diesen Nachrichten von seinen Werken und den Beziehungen, darin sie ihn uns zu Privaten und Kirchen zeigen, wissen wir so gut wie nichts von dem Leben, das er bis zu seinem 24. Jahre in der Heimat zubrachte. Erhalten sind nur einige Taufakte, sowie notarielle Urkunden, darin er als Zeuge genannt ist. So ist er unter dem 12. Jan. 1511 als Taufpathe eines Antonio aus dem Hause Vigarini, unter dem 4. Okt. 1516 als Gevatter einer Anastasia Elisabetta, Tochter eines Giannantonio Tovaglielo angeführt; den 14. Juli 1517 in Gemeinschaft mit jenem Melchiorre Fassi, der ihm das Bild der hl. Martha bestellt hatte, als Zeuge bei der Lesung des Testamentes einer Giovanna da Montecorvino — zu welcher Zeit er also schon von Albinea nach Correggio zurückgekehrt war —, ebenso im Jan. 1518 bei einem Akte des Notars F. A. Bottoni, endlich noch den 17. März 1518 als Taufpathe einer Rosa, Tochter des Francesco Bertoni (in den Taufbüchern von S. Quirino). Jedenfalls hatte er also bis zu diesem Tage seinen eigentlichen Wohnsitz in der Vaterstadt. Dass sich

vom J. 1516 die Vermögensverhältnisse seines Vaters gebessert hatten, ist schon oben bemerkt.

XIV. Berufung nach Parma (1518). Die Malereien im Nonnenkloster S. Paolo.

Ein neuer und grösserer Wirkungskreis eröffnete sich plötzlich unserem Maler; er kam nach Parma. Aller Wahrscheinlichkeit nach in der ersten Hälfte des J. 1518. Jedenfalls ist es ein Irrthum, seine Ankunft in Parma erst in das J. 1520 zu setzen, da sich mit Grund annehmen lässt, dass er schon im Laufe des J. 1519 für den Benediktinerorden von S. Giovanni daselbst beschäftigt war. Tiraboschi meint denn auch, dass er für die Letzteren seine erste Arbeit in Parma übernommen habe; woraus man schliessen könnte, dass ihn die Mönche von S. Giovanni dorthin berufen. Allein es ist sehr wahrscheinlich, dass Correggio noch vorher ein anderes Kloster mit Malereien ausstattete. Es war dies das Nonnenkloster S. Paolo. Wol möglich, dass die Aebtissin dieses Klosters, wie Pungileoni annimmt, unseren Meister zur Reise nach Parma veranlasst hat; Freunde von ihr standen mit den Herren von Correggio in Verbindung. Da also Allegri schon 1519 eine Arbeit für die Benediktiner unter Händen hatte: so lässt sich fast mit Sicherheit annehmen, dass schon am Beginn dieses Jahres jene Malereien in S. Paolo vollendet waren. Zudem sprechen Stil und Behandlung derselben für ihre Entstehung vor den grösseren Werken in der Kirche S. Giovanni.

Dass sich Correggio auf eigene Faust und gut Glück nach Parma begeben, um dort für seine Kunst ein besseres Feld zu finden, als in der Heimat, ist kaum anzunehmen. So rasch wären ihm dann so grosse Aufträge wol nicht zugefallen. Andrerseits begreift sich leicht, dass die Altarwerke, welche er für die Vaterstadt und Albinea gemalt, seinen Ruf in der Umgegend verbreitet haben. Zudem lebten damals in Parma keine Meister von hervorragendem Ansehen, wenigstens solche nicht, welche den neuen und gesteigerten Ansprüchen hätten genugthun können. Cristofano Caselli, ein tüchtiger Schüler des Giovanni Bellini, hatte seine beste Zeit schon um 1500 gehabt; ebenso Lodovico da Parma, der dort verschiedene Madonnen in der Art des Franc. Francia hinterlassen hat. Aless. Araldi (wahrscheinlich schon 1465 geb.), wol schwerlich, wie Lanzi angibt, ebenfalls Schüler Bellini's, zeichnete sich mehr in dekorativen Arbeiten als in Figurenbildern aus; letztere sind durch ihre Härte, wie durch ihre äusserst trockene Farbe (Verkündigung in der Akademie zu Parma von 1514; Vermälung der Jungfrau von 1519, früher im Dom daselbst) eher abstossend, während seine Arabesken wenigstens eine reiche und heiter spielende Phantasie bekunden. Noch erhalten sind diejenigen vom J. 1514 in einem gewölbten Zimmer in demselben Kloster S. Paolo, in welchem nicht lange darauf Correggio das daran stossende Gemach auszuschmücken hatte. Beweis genug, dass man den jungen Meister dem alten — Araldi lebte bis 1528 — vorzuziehen wusste, und dass sein Ruf als der eines ungewöhnlichen Talentes nach Parma gedrungen war. Ausserdem war dort damals die Künstlerfamilie der Mazzola thätig, drei Brüder, Michele, Pierilario und Filippo, der Vater des berühmteren Parmigianino. Jene älteren Glieder waren von der Paduaner Schule abhängig, und zwar in der Formgebung ziemlich tüchtig, allein in der älteren Weise ganz befangen und vollkommen reizlos. Die Jüngeren aber schlossen sich bald an Correggio an. So hatte die Kunst, welche vor Correggio in Parma getrieben wurde, keinen eigenen Charakter; sie war von verschiedenen Einflüssen abhängig und kam, wenn auch einige gute Werke aus ihr hervorgingen, über die alten Schranken nicht hinaus.

Merkwürdig sind jene Malereien in S. Paolo schon durch das eigenthümliche Schicksal, das sie ein paar Jahrhunderte lang in fast gänzliche Vergessenheit brachte. Im J. 1524 war nämlich die Klausur über das Kloster verhängt worden, und seine Räume seitdem kaum Jemandem zugänglich gewesen. Annibale Caracci erfuhr nichts von diesen Werken des Meisters, so eifrig er auch allen seinen Arbeiten nachging. Wol findet sich schon in Handschriften des 17. Jahrh. (insbesondere in derjenigen des Pater Zappata über die Kirchen von Parma; s. Pungileoni II. 119) nähere Erwähnung der Malereien; auch Crozat, der sich mit unserem Meister wie früher bemerkt vielfach beschäftigte, wusste davon, und vielleicht hatte von ihm d'Argenville die kurze Nachricht, die er darüber in seine Lebensbeschreibungen der Maler (1762) einrückte. Allein, einzelne besonders Begünstigte vielleicht ausgenommen, bekam sie Niemand zu Gesicht. Ratti gedenkt dann ihrer, aber ganz ungenau, indem er sie ein verborgenes Juwel nennt. Dagegen hatte Mengs sie gesehen (durch besondere Vergünstigung), wie er selbst in einem Briefe an den Cavaliere d'Azara meldet (in der römischen Ausgabe seiner Schriften von 1787); doch findet sich in seiner Schrift von Correggio's Leben und Werken kein Wort darüber. Dann fand der Maler Antonio Bresciani, da er in der Kirche des Klosters beschäftigt war, die Gelegenheit, das so ängstlich gehütete Gemach gründlich zu besichtigen; er berichtete darüber an Tiraboschi, der dann zuerst von dem Werk nähere Nachricht gab (Bibl. Mod. VI. 262; 1786). So war die Aufmerksamkeit allmälig darauf gelenkt worden. Den 16. Juni 1794 wurde endlich von der Akademie von Parma die Untersuchung der Fresken veranlasst; es waren Professoren dieser Akademie, welche mit dem Kupferstecher Rosaspina bei der Besichtigung sofort die Hand des Correggio erkannten. Der Herzog Ferdinand I. nahm darauf selbst in Begleitung von Gelehrten, darun-

ter sich auch der Pater Ireneo Affò befand, die Fresken in Augenschein. Seitdem waren sie dem allgemeinen Besuche wieder geöffnet. Affò gab noch 1794 über die Darstellungen selber, ihre Geschichte und ihre Auffindung in einer eigenen Schrift (Ragionamento etc., s. Literatur) ausführlichen Bericht.

Auch der Zusammenhang, darin diese Arbeit Correggio's mit dem Schicksal jenes Klosters und der Sittengeschichte jener Zeit überhaupt steht, hat ein besonderes Interesse. — Der Nonnenorden von S. Paolo war reich begütert, seit den Zeiten Friedrich's II. mit allerlei Vorrechten ausgestattet, zudem durch eine Bulle Gregor's VIII. für unabhängig von den Bischöfen erklärt worden. Daher besassen seine Aebtissinnen, immer aus alten Geschlechtern und auf Lebenszeit gewählt, fast fürstliche Macht, die man hier wie überall benützte, um ein weltliches, von Reichthum, Genuss und Kunst getragenes Leben zu führen. Um so mehr sahen es die vornehmen Familien auf Besetzung jener Stellen ab. So entstanden mannigfacher Hader, Eifersucht und Zwietracht, und in Folge dessen allerhand Unruhen, die sich bis in die Stille des Klosters erstreckten. Umsonst verhängten Julius II. und Leo X., um dem Unwesen zu steuern, die Klausur über alle Klöster in Parma; die Schwestern beriefen sich auf ihre alten Vorrechte und weigerten den Gehorsam. Zu Correggio's Zeit war Aebtissin von S. Paolo Donna Giovanna (erwählt 15. April 1507), Tochter des Patriziers Marco Piacenza und mütterlicherseits aus dem Hause der Bergonzi, dem schon die beiden Vorgängerinnen der Giovanna, zwei prachtliebende Frauen, angehört hatten. Donna Giovanna aber verfuhr sofort, als sie ihre Stelle antrat, mit schrankenloser Willkür und entfachte neuen Zwist, indem sie die Verwaltung der Klostergüter der Familie Garimberti, welche bisher dieselbe innegehabt, entzog und einem ihrer Verwandten übertrug. Es kam zum Schlimmsten; ein Garimberti wurde von dem neuen Verwalter und dem Bruder der Aebtissin ermordet, das Kloster nach den Missethätern durchsucht. Nur noch zu nahm die Ausgelassenheit, als die Franzosen, nachdem ihnen Mailand zugefallen, auch Parma einige Zeit besetzt hielten. Paul III. machte endlich diesen Aergernissen ein Ende. Nach dem Tode der Giovanna — so lange glaubte man es doch noch hinausschieben zu müssen — wurde die Klausur wirklich vollzogen.

Giovanna liebte die Pracht und eine fürstliche Ausstattung der Räume, wie ihre Vorgängerin Orsina. Baulustig, wie sie war, liess sie seit 1514 für ihren Gebrauch eine Anzahl neuer Gemächer herrichten, nicht im Mindesten beirrt durch die äusseren Unruhen und die Drohungen der Päpste. Ihr Architekt war Giorgio da Erbe, ihr Bildhauer Francesco da Grate, ihr Maler (vor Correggio) Aless. Araldi. Dass sie schon 1518 C. zu seiner Arbeit berief, dafür spricht auch das Befinden der schon kränkelnden Matrone; seit 1519 wurde sie bettlägerig. Ihre geistige Widerstandskraft aber, ihre Lust zu Welt, Leben und heidnischer Schönheit war ungebrochen. Es ist sogar wahrscheinlich, dass sie ihren Widersachern zum Trotz ihre Zimmer in ganz weltlicher Weise ausschmücken liess; die lateinischen und griechischen Sprüche, welche an den Wänden zu lesen waren, zeugten von dem stolzen Bewusstsein ihrer Selbständigkeit und dem offenen Hohn gegen ihre Feinde (so über dem Hauptbilde am Kamin, der jagenden Diana, nach Plutarch: Ignem gladio ne fodias, Fache das Feuer nicht an mit dem Schwerte. Ausserdem: Jovis omnia plena; Sic erat in fatis; Dii bene vertant; Omnia virtuti pervia etc.). Daher wurden auch die Motive zu den Malereien nicht der hl. Schrift, sondern der griechischen Mythologie und der Antike überhaupt entnommen. Das war freilich damals bei der Zierde von öffentlichen und Privatgebäuden schon ziemlich allgemein der Brauch; für ein Kloster aber doch immer seltsam.

Diesem weltlichen Sinne, der die Bestellung eingab, kam die Naturanlage des Malers trefflich entgegen. Von dem bewussten Gegensatze freilich gegen die kirchliche Strenge, welche die Aebtissin bewegte, wusste er nichts. Sicher hat er sich über das eigenthümliche Verhältniss, darein Anschauung und Lebensweise der Renaissance zum Katholizismus traten, sein Lebenlang keine Gedanken gemacht. Naiv und unbewusst war er, indem er immer einfach die Schönheit und die volle Natürlichkeit des Lebens im Auge hatte, ein geborener Heide. Ihm war der von der Aebtissin gegebene Vorwurf, ihr Gemach mit Szenen aus dem Jagdleben der Diana und irgend passenden mythologischen Figuren zu schmücken, die angemessenste Aufgabe. Denn hier galt es leibliche Schönheit und blühendes Leben zu schildern in dem Reiz froher und unbefangener Bewegung.

Eigenthümlich, auch hinsichtlich der architektonischen Anordnung, fasste C. seinen Vorwurf. Denn wenn auch jene Malerei in der Loggie des Castello zu Mantua als brauchbares Muster ihn zu seiner Erfindung angeregt hatte, so haben doch Komposition und Durchführung ihren eigenen Charakter. Ueber dem breiten, vorspringenden Kamin sehen wir auf dem Mantel desselben, der die Form einer abgestumpften Pyramide hat, die lebensgrosse Diana, wie sie eben zur Rückkehr in den Olymp nach vollbrachter Jagd ihren reich geschnitzten Wagen bestiegen und mit der ausgestreckten Rechten die Zügel ergriffen hat. Schon rollt der Wagen, von zwei Hirschkühen, deren Hinterbeine allein sichtbar sind, leicht gezogen, durch Wolken flüchtig aufwärts. Kaum scheint der eine Fuss der Göttin den Boden verlassen zu haben, denn noch schwebt er fast ausserhalb des Wagens auf dem äussersten Rande, noch scheint sie erst mit dem anderen

gebogenen Knie im Begriff sich zu erheben. Und schon ist sie ganz Bewegung mit wallenden Gewändern, davon sie einen Theil wie ein schwellendes Segel mit der erhobenen Linken hält. Halb zu fliegen scheint sie selbst so und die Bewegung des Wagens zu beflügeln. Dabei dem Beschauer voll zugewendet wie zum Grusse ist ihr lächelndes, frisch entschlossenes Gesicht. Diese Gestalt, der einzige Schmuck der Wände, bestimmt, beherrscht auf den ersten Blick schon die ganze malerische Ausstattung des Zimmers, die gleichsam zur dekorativen Begleitung der Göttin wird. Sie breitet sich in Form einer Laube an der gewölbten spitzbogigen Decke des Gemachs aus. Dieselbe erscheint in 16 nischenförmige Bogen eingetheilt, deren Rippen ein Schlussstein, aus einem rund vergoldeten Felde mit dem Wappen der Aebtissin und ihren Initialen Jo. Pl. (Joanna Placentia) gebildet und von einem Blätterkranze umgeben, zusammenfasst. Diese Rippen tragen das Gitterwerk, um welches das Weinlaub seine Zweige schlingt. Die Laube erhebt sich über einem als Nachahmung eines Stuck-Reliefs gemalten Friese, der zugleich ihre Verbindung mit den Wänden vermittelt. In demselben brachte der Maler 16 Konsolen an, eine in jeder Ecke und drei auf jeder Seite, welche den Rippen der Laube entsprechen. Sie sind aus Kapitellen mit zwei im Profil darüber stehenden Widderköpfen gebildet; in den Zwischenräumen dieser Konsolen hängen von Kopf zu Kopf lose Tücher gleich Gewinden, darin sich hervorblickend Schüsseln und Gefässe allerlei Art befinden, womit vielleicht die Bestimmung des Gemachs zum Speisezimmer angedeutet ist.

Diese ganze Verzierung der Decke bildet den Rahmen für die eigentlichen Darstellungen. In jedem jener Laubbögen ist eine medaillonförmige Oeffnung, mit einem Fruchtgehänge darüber und von einer Blätterguirlande eingefasst, die gleichsam einen Durchblick gewährt auf den hellblauen Himmel, der auch sonst zwischen den Rebenblättern durchschimmert. In jeder dieser Oeffnungen erblickt man wie durch ein Fenster eine Gruppe von meistens zwei, bisweilen drei Genien, lieblichen nackten Knabengestalten, die sich zum Theil mit Jagdgeräthen und Jagdhunden im heitersten Spiele ergehen. Es sind die kleinen Jagdgefährten der Diana, die hier ganz dieselbe Rolle spielen, wie die lose Schaar der Eroten im Gefolge der Aphrodite. In den kühnsten freiesten Bewegungen schweben sie zwischen dem Himmel und dem Blätterwerk, über das sie bisweilen in neckischem Uebermuth die Glieder hinausrecken. Bald greifen sie nach den Früchten, die an der Laube über ihnen hängen, bald scheinen sie zu klettern oder den Jagdspeer anzustemmen, um sich über den Rand zu schwingen; oder sie spielen mit einer Maske, einem Hirschkopf, einem Kranz, dem Jagdhorn oder den Pfeilen der Diana, oder tummeln sich endlich tändelnd mit den Hunden, deren Köpfe man durch die Oeffnung erblickt. Ganz frei wie ihre Bewegung, so ist auch die Gruppenbildung, und wie es der Augenblick des Spiels giebt, sind die in einer Oeffnung vereinigten Genien bald in nähere, bald in losere Beziehung gesetzt. Bewundernswerth ist die Mannigfaltigkeit der 16 Gruppen; keine Stellung wiederholt sich, jede ist anders bewegt und doch überall das ungezwungenste Leben.

Ausserdem findet sich am Fusse jedes Laubbogens, unmittelbar über dem Fries, eine halbkreisförmige Lünette, von einer Muschelguirlande eingerahmt. Vierzehn dieser Lünetten enthalten einzelne Figuren, die beiden übrigen Gruppen von je drei Figuren, alle von etwa ein Drittel Lebensgrösse und grau in grau gemalt. Ein systematischer Zusammenhang lässt sich in diesen Gestalten nicht entdecken; offenbar hatte der Meister die Gliederung eines geordneten Ganzen nicht im Auge, sondern er nahm, was ihm gerade von mythischen Wesen des Alterthums nahe lag und künstlerisch taugte. Es war ein Olymp, der sich an griechische Erinnerungen nur anlehnte und seine freie Gestalt von der Phantasie des Malers empfing. Nur eine oberflächliche Kenntniss der antiken Sage und Kunst geht aus diesen Darstellungen hervor; es ist kaum anzunehmen, dass C. dazu der Beihülfe eines Gelehrten (Affò führt einen Gelehrten Giorgio Anselmi an) bedurft habe. Unser Meister hatte nicht, wie Rafael, einen Bembo und Castiglione im Kreise seiner Freunde. Wahrscheinlicher ist, dass er das eine und andere Motiv antiken Münzen und Kameen entnommen, davon sich kleine Sammlungen auch in Parma befanden, unter Anderen bei Bernardo Bergonzi. Uebrigens scheinen einzelne der Gestalten nicht einmal eine bestimmte Beziehung oder Bedeutung zu haben. Die 16 Darstellungen sind: Göttin des Glücks in reicher Gewandung mit dem Füllhorn und einem Steuerruder, das sie auf eine Kugel stützt, vielleicht nach einer Vespasianischen Denkmünze, welche die Inschrift trägt Fortunae Reduci; Die gepanzerte Minerva auf einen Speer gestützt und mit brennender Fackel; Die drei Grazien, in eigenthümlicher, loser Gruppirung, die nichts Plastisches hat, aber den weiblichen Körper in seiner nackten Schönheit von den verschiedenen Seiten zeigt; Nackter Jüngling, in anmuthig nachlässiger Haltung auf eine Lanze gestützt (Mars oder Adonis?); Ein anderer, nur um die Hüfte gewandet, mit einem Füllhorn und im Begriff eine Patera in das Feuer eines Opferaltars auszugiessen (ein Bonus Eventus? eine ähnliche Figur findet sich auch auf einigen alten Medaillen, insbesondere auf einer Neronischen mit der Inschrift Genio Augusti); Die Erde, liegende weibliche Figur, auf einen Steinblock gestützt, im linken Arme das Füllhorn, in der ausgestreckten Rechten einen Apfel haltend, den sie eben aus einem Fruchtkorbe genommen; Juno, ganz nackt, mit lang herabwal-

lendem Haar, an den beiden mit goldener Kette gefesselten Händen wie aufgehängt und mit den Ambosen an den Füssen (nach dem fünfzehnten Gesang der Iliade); Ein sitzender Greis in weitem Gewand, mit der einen Hand vor sich deutend, mit der andern das Haupt stützend; Vestalin, gleich dem einen Jüngling eine Patera in das Feuer eines Opferaltars ausgiessend (ähnlich einer Figur auf einer Denkmünze der Domitia mit der Inschrift Divi Caesaris Mater); Dorisch-toskanischer Tempel mit der sitzenden Statue des Jupiter; Die drei spinnenden Parzen, geflügelt und auf Wolken sitzend; Junge Frau, ideal gewandet, in eiliger Bewegung, auf den ausgestreckten Armen einen nackten Knaben haltend, ein Motiv, das an die bisher sogen. Ino Leukothea mit dem Bacchuskinde erinnert; Weibliche Gewandfigur mit brennender Fackel, in der ausgestreckten Rechten eine Kugel (ähnlich der Ceres mit einer Patera auf alten Denkmünzen); Junger Satyr, in eine grosse Meermuschel blasend; Junge Frau mit der Rechten leicht das Gewand aufschürzend, in der ausgestreckten Linken eine Taube (Venus? eine ähnliche Figur, aber mit einer Blume oder drei Palmblättern, findet sich auf alten kaiserlichen Medaillen); endlich Junges Mädchen, die eine Hand im Gewande verhüllt, mit der andern einen Zweig haltend.

Deutlich zeigen diese Darstellungen, wie frei Correggio mit der Antike umging und wie er ihre Motive nur benutzte zur Entfaltung körperlicher Schönheit und anmuthiger Bewegung. Die Kunst des Alterthums kennt weder eine nackte Juno, noch geflügelte Parzen, noch eine Minerva mit der Fackel, noch einen Satyr mit der Seemuschel; C. nahm kein Bedenken, diese Typen in solcher Weise umzugestalten. Andrerseits besann er sich nicht bestimmte Figuren, die er irgendwo auf alten Denkmälern gesehen, nachzubilden, ohne sich um die Bedeutung des Gegenstandes zu kümmern. Dabei wurde es ihm ebenso leicht, aus sich selbst neue Gestalten zu schaffen. Für ihn war die klassische Formenwelt nur eine Erinnerung, die ihm zu schönen Motiven verhalf und mit der er daher ganz nach seiner eigenen malerischen Anschauung umsprang. Daher zeigt auch wol der allgemeine Zuschnitt seiner Figuren bisweilen Verwandtschaft mit der Antike, niemals aber das Detail der Formen. Es ist eine andere körperliche Bildung, es sind andere Gesichtszüge; insbesondere geht auch seine Gewandung, in breiten Maßen malerisch angelegt, um grosse Licht- und Tonflächen zu erhalten, von einem ganz anderen Prinzip aus, als die griechische. Zudem gibt er seinen Gestalten weit mehr die rasche Bewegtheit des Augenblicks. Nichts in der That bekundet mehr die eigenthümliche Kraft seines Talentes, als diese Selbständigkeit gegenüber dem Alterthum. Von dieser Seite erhält in ihm das mannigfaltige, wechselnde Verhältniss der Renaissance zur Antike seinen letzten Ausdruck: der Durchgang durch die letztere ist vollzogen, und was dabei jene sich angeeignet hat, kommt in ganz neuen Formen zum Vorschein.

Daher auch das, was diesen einfachen, grau in grau gemalten Gestalten so grossen Reiz verleiht: die Anmuth der freiesten Bewegung und die volle Natürlichkeit des Lebens. Sie sind, wie dies der Gegenstand mit sich brachte, ruhiger, gehaltener als die Kindergruppen, einfacher im Zug der Linien, aber nicht minder lebendig. Von schöner Wirkung sind namentlich die Juno, die Minerva, die jungen gewandeten Frauen, die Parzen, auch die Jünglinge. In den drei Grazien mit ihren schwellenden Formen tritt schon stärker der sinnliche Reiz hervor; allein diese Schönheit des Fleisches hat ihre unbefangene Freude. Andrerseits fehlt es nicht an einer gewissen Grösse. Die drei Parzen, in einer Gruppirung, die ganz Correggio's eigene Erfindung ist, in ihren breiten Gewandmassen und der klaren Sicherheit ihrer Bewegung, berühren das Erhabene.

Was diesen Gestalten wie den Geniengruppen insbesondere noch den vollen Schein des Lebens gibt, das ist die vollendete malerisch durchgeführte Modellirung. Sie lösen sich rund und schwellend von der Fläche ab; so richtig verstanden ist die Form, so sicher herausgehoben in breiten, mit feiner Abtönung in einander übergehenden Licht- und Schattenmassen. Mit reifer Meisterschaft zeigt sich C. hier schon auf der Höhe seiner Kunst. Er ist vollkommen Herr der Zeichnung, nicht weniger als Michelangelo; allein er benutzt diese Herrschaft, um die Linie und die feste Grenze der Einzelform ganz aufgehen zu lassen in der malerischen Wirkung. Daher die Verschiebung der Körper in den freiesten Stellungen und in der kühnsten Bewegtheit, die ihrerseits wieder in dem Vor- und Zurücktreten der Glieder das wechselnde Spiel des Lichtes begünstigt. Zu einer solchen Behandlung eignete sich vorzüglich der biegsame und gelenke Knabenleib. Und in der That hat kein Meister die unbefangene Anmuth der Kinder im lustigen Spiel und den neckischen Wendungen der weichen Körper mit solcher Wahrheit und zugleich so vollendetem Reiz dargestellt als Correggio. Hier blieb er auch bei der noch so entfesselten Bewegung innerhalb der Natur, während die ganz eigene Stellung der Diana in dem schwebenden Uebergang zwischen zwei ganz verschiedenen Körperlagen nicht frei von Manier ist.

Beides, das Bewusstsein völliger Beherrschung der Form und das Streben, für das Auge den Schein wirklicher Natur zu erzeugen, führte C. schon hier, jedoch noch innerhalb gewisser Grenzen, zu jenen Verkürzungen, welche sich aus der von unten nach oben (di sotto in sù) gesehenen Verschiebung des Körpers ergeben und zu einem bezeichnenden Merkmal des Meisters geworden sind.

Zum anderen aber und vornehmlich ist der

malerische Reiz durch das Spiel des Lichtes bewirkt, darin alle Formen zu schweben gleichsam und zu erzittern scheinen. Die wirkliche Beleuchtung des Gemachs ist nicht günstig; allein C. hat ihr durch das eigene Licht der Gestalten, das in breiten Maßen über sie ausgegossen ist, nachzuhelfen gewusst. Aus dem tiefen Grün der Laube leuchtet warm und voll das Fleisch der Genien, zugleich mit jener Zartheit, welche der Italiener »morbidezza« nennt. Auch die Schatten sind durchleuchtet und mässigen doch wieder durch ihren gebrochenen Schimmer das volle Licht, so dass nirgends Hell und Dunkel Kontraste bilden, sondern in feinen allmäligen Uebergängen zu einem leuchtenden Ganzen verschmelzen. Es ist das correggeske Helldunkel, jene vielgerühmte Eigenschaft des Meisters, welche hier schon wesentlich die Wirkung seiner Malerei bestimmt.

So bekundet schon dieses Werk jene Eigenthümlichkeit Correggio's, welche ihn von allen Zeitgenossen von Grund aus unterscheidet und in der Malerei ein neues Ziel erreicht hat. Wir haben früher gesehen, wie er auch für seine Malereien in S. Paolo in den Mantuaner Werken Mantegna's und seiner Schule ein Vorbild hatte; allein desshalb ist, was er auf solche Anregung hin geschaffen, nicht weniger selbständig. Seine Putti haben nichts mehr von jener plastischen Schärfe, von jener steinartigen Festigkeit, welche diejenigen Mantegna's kennzeichnet; ihre Formen sind weich und flüssig und ihre Bewegungen haben jene Freiheit der malerischen Vorstellung, welche kein Gesetz der Schwere kennt. Rasch ist diese Entwickelung vor sich gegangen, im Zeitraum weniger Jahre; und um so bedeutsamer scheint dies, als sich eigentliche Zwischenstufen, ausser der Madonna des hl. Franziskus, nicht nachweisen lassen. Allein für diese frühe Reife besondere Bedingungen anzunehmen, wie Mengs und Andere gewollt haben, dazu ist kein Grund vorhanden. Die entschiedene, vorwärts dringende Anlage des Meisters that hier die Hauptsache; und die Bedingungen lagen in dem, was die lombardische Kunst vor ihm geleistet und er sich angeeignet hatte. Ausserdem kam ihm zu Gute, dass er, von keinen fremden Einflüssen abgezogen, nur in einem bestimmten Kreise von Vorstellungen sich bewegte, dem eigenen Genius sich ganz überlassen konnte. Und so zeigt dieses erste monumentale Werk den Meister schon auf voller Höhe, wenn auch der bloss dekorative Charakter der Darstellung und ihr an sich unbedeutender Gegenstand noch nicht alle seine Kräfte zur Entfaltung gelangen liessen.

Eigenthümlich ist hier auch die dekorative Anordnung, die Verbindung der Malerei mit der Architektur. Sie ist vor Allem nicht architektonisch; sie verläugnet vielmehr die Grenzen des baulichen Raums und bricht die Decke durch, um sie zur Laube zu gestalten, durch die der freie Himmel blickt. Sie ordnet also die Malerei der Architektur nicht ein, wenn sie auch ihre Laube auf den gemalten Fries setzt und dergestalt dem Zimmerraume anfügt. Correggio geht hierin von vornherein viel weiter als Mantegna in der Sala de' Sposi im Castello di Corte; dort ist die durch die Malerei vorgestellte Decke noch als architektonisches Stück behandelt, davon auch die Oeffnung in der Mitte einen Theil ausmacht. In S. Paolo dagegen lässt die Dekoration die Gesetze der monumentalen Kunst ganz unbeachtet, indem sie unbekümmert um die bauliche Grundlage, an welche sie doch gebunden ist, ihre Wirkung lediglich in sich selber sucht und sich sogar im Gegensatze zum gegebenen Raume ihren eigenen schafft. In den folgenden Deckenmalereien geht dies noch weiter. Kein Zweifel, dass damit C. zuerst den festen Zusammenhang und das Zusammenwirken der Künste gelockert, einer einseitigen Ausbildung des Malerischen und in Folge dessen auch dem Verfalle der monumentalen Malerei die Bahn geöffnet hat. Allein in ihm selbst wirkt nur die Macht der malerischen Anschauung; in ihm gelangt sie folgerichtig zu jener Herrschaft, worauf die Renaissance in ihrer allmäligen Entwickelung es abgelegt hatte.

Die Ausführung der Malereien in S. Paolo ist im höchsten Grade sorgfältig und vollendet zu nennen. Dies gilt sogar vom rein Ornamentalen, z. B. den Widderköpfen, die vortrefflich gemalt sind und hell auf hellem Grunde dennoch sehr lebendig hervortreten. Auch hier, im Fresko, findet sich die feine und doch breite, weiche und verschmelzende Behandlung, welche dem Meister eigen ist. Im Unterschiede von seinen späteren Freskomalereien sind hier manche Stellen auf dem Trockenen nochmals mit Schraffirung übergangen; was gleichfalls dafür spricht, dass die Arbeit in S. Paolo der Zeit nach die erste in Parma war.

XV. Familienverhältnisse. Heirat.

Die neue Thätigkeit in Parma liess sich für unseren Meister glücklich an; dass ihn schon sein erstes Werk zu Ansehen brachte, beweisen die rasch nachfolgenden grösseren Bestellungen. Zu derselben Zeit schien sich auch seine äussere Lage selbständiger und günstiger zu gestalten. Am 1. Februar 1519 vermachte in einer förmlichen Schenkungsakte, welche in Beisein Manfredo's, des Herrn von Correggio, und in dessen Palaste ausgestellt wurde, sein Oheim mütterlicher Seits, Francesco Ormanni, dem »vortrefflichen Neffen« wegen wesentlicher Dienste, die er ihm geleistet habe, sein ganzes bewegliches und unbewegliches Vermögen, insbesondere bestehend aus einem Hause in der »alten Vorstadt« (Borgo Vecchio) und verschiedenen Ackern Landes in demselben Gebiete (Urkunde bei Pungileoni, II. 127). Doch sollte ihm dieser Zuwachs seines Vermögens nicht so bald zu gute kommen.

Wol ging schon am 4. Mai jenes Jahres sein Oheim mit Tode ab; allein nun wurde ihm die Erbschaft von einem Romanello aus der Familie Ormanni, einem Verwandten des Francesco von väterlicher Seite, streitig gemacht. Es entspann sich ein langwieriger Prozess, nachdem am 10. Dez. 1521 von den beiden zur Schlichtung der Sache berufenen Richtern der Eine, Sigismondo Augustini, zu Gunsten Allegri's entschieden, der Andere aber, Ascanio Merli, diesen Rechtsspruch für nichtig erklärt hatte (Urkunden bei Pungileoni, II. 165). Erst im J. 1528 kam der Streit zum Austrag, und zwar auf Geheiss des Landesherrn, Manfredo von Correggio (Urkunde bei Pungileoni, II. 210). Allegri erhielt die Ländereien, welche in Geminiola, einem kleinen Landgute im Bezirke von Correggio gelegen waren, während der Schwester des verstorbenen Romanello, Elisabetta Mainardi, die dessen Rechte überkommen hatte, das Haus und die Aecker im Borgo Vecchio zufielen. Da die Familien sich versöhnt hatten, kam es zu einem ferneren Vergleich; die Mainardi überliess die ihr zugekommenen Felder um den Preis von einigen fünfzig Golddukaten an Pellegrino Allegri, als Vertreter seines Sohnes Antonio. So war dieser erst nach Verlauf von nahezu zehn Jahren und nicht ohne Aerger und Opfer zu dem grösseren Theil jener Schenkung gelangt. Doch scheint schliesslich auch das Haus auf ihn übergegangen zu sein; wenigstens verkaufte sein Sohn Pomponio den 27. Dez. 1550 ein Haus, das in demselben Borgo Vecchio gelegen war.

Als der Akt über die Schenkung ausgestellt wurde, im zweiten Monat des J. 1519, befand sich Correggio in der Heimat. Noch in demselben Jahre finden wir ihn wieder in Parma beschäftigt, wo er seinen ständigen Aufenthalt wol schon damals zu nehmen gedachte. Doch scheint er insbesondere während der nächsten Zeit öfters nach Correggio zu längerem oder kürzerem Verweilen zurückgekehrt zu sein; so im Herbste 1519, wo er den 4. und 15. Sept. als Zeuge zwei notariellen Akten beiwohnte. Auch scheint sich in diesem Jahre seine Schwester Caterina mit Vincenzio Mariani, der, wie wir gesehen, schon mit dem Vater in Verbindung gestanden, verheiratet zu haben. Bei dem Familienereigniss mochte der Bruder um so weniger fehlen, als wahrscheinlich damals schon seine eigene eheliche Verbindung vorbereitet war. Denn gegen Ende desselben Jahres 1519 vermälte auch er sich, und zwar mit der sechzehnjährigen Girolama Francesca (getauft 29. März 1503), der Tochter des in der Schlacht am Taro am 12. Nov. 1503 gefallenen Bartolomeo Merlini de Braghetis, eines »Waffenträgers« des Marchese von Mantua. Girolama brachte ihm einiges Vermögen zu, doch datirt die Zusicherung der Mitgift erst vom 26. Juli 1521 (Urkunde bei Pungileoni, II. 150), wie diejenige seiner gleichfalls schon vermälten Schwester Caterina vom 26. Juni 1521; derartige nachträgliche Zustellungen der Mitgift waren damals gebräuchlich.

Allein auch dieses Besitzthums sollte sich Correggio nicht sofort erfreuen. Girolama hatte sich erst mit ihrem Oheim, Giovanni Merlini, der wie es scheint die Erbschaft verwaltete, auseinanderzusetzen, um ihren Antheil zu erhalten. Sie war, als ihr Gatte zu neuen Arbeiten nach Parma zurückgekehrt war, in Correggio zurückgeblieben, hatte dort am 3. Sept. 1521 einen Sohn, Pomponio, geboren, den der alte Freund ihres Mannes, der Doktor Giambattista Lombardi, über die Taufe hob, und betrieb nun, namentlich im Mai und Juni 1522 (Urkunden bei Pungileoni, II. 179), jene Angelegenheit. Endlich kam am 26. Januar 1523 — Allegri war gerade wieder in Correggio — die Theilung zu Stande: Girolama erhielt die Hälfte eines Hauses, das 60 Dukaten werth war, und ausserdem Ländereien im Werthe von 263 Dukaten. Indessen war er auch jetzt noch nicht aller Sorgen um den gewonnenen Antheil ledig. Die Gebrüder Andrea und Quirino Mazzoli, Verwandte seiner Frau, glaubten auf einige jener Ländereien Anspruch zu haben; der Prozess, der sich darum entspann, wurde erst nach einiger Zeit geschlichtet, indem die Mazzoli Verzicht leisteten. Aus dem Allem ersehen wir, dass C. eher begütert als arm war, allein Plage genug hatte, um sich sein Eigenthum zu sichern.

Wie lange seine Frau noch in Correggio blieb, wann sie zu ihrem Gatten nach Parma übersiedelte, ist nicht sicher zu ermitteln. Ihr zweites Kind, Francesca Letizia, geb. 6. Dez. 1524, kam wol schon in Parma zur Welt; denn der Eine der Gevattern war Giovanni Garbazzi, der Arzt des Klosters S. Giovanni in Parma. Diese Tochter vermälte sich mit einem Pompeo Brunorio. Auch ein drittes Kind, Caterina Lucrezia, das wie es scheint jung gest., war in Parma den 24. Sept. 1526 geboren; ebenso ein viertes, Anna Geria, den 3. Okt. 1527.

XVI. Arbeiten in den J. 1519 bis 1521, vor den grossen Malereien in S. Giovanni. Noli me tangere. Die anbetende Madonna. Madonna della Costa. La Zingarella.

Von den Malereien des J. 1519, das der Meister bald in Parma bald in Correggio zubrachte, ist uns nur unsichere Kunde erhalten. Tiraboschi meldet nach einem Berichte des Abate Andrea Mazza (welcher Bemerkungen zu der Schrift des Ratti über Correggio niederschrieb), dass sich in den Büchern des Klosters S. Giovanni eine Zahlung an C. vom J. 1519 angezeigt fände. Doch hat sich dieses Dokument später nicht mehr vorgefunden, und ungewiss bleibt, ob es verloren gegangen, oder überhaupt nicht vorhanden gewesen. Auch Pungileoni erzählt von einer Arbeit Correggio's bei jenen Benediktinern, die seinen grossen Werken in der Kirche vorangegangen sei: von einem Freskogemälde in der kleinen Kuppel über dem kleinen Kreuzgange des Schlafsaales (Pungileoni: nello sfondo

del cupolino su la crociata del dormitorio), das den hl. Benedikt in der Verklärung inmitten eines Chors von Engeln darstellte. Diese Nachricht will Pungileoni aus einem ungedruckten Buche haben, von dem er keine nähere Rechenschaft gibt; sie ist daher nicht verbürgt. Möglich aber, dass dies dieselbe Malerei, von deren Bezahlung Tiraboschi spricht, dass also die Benediktiner den Meister an einem kleineren Werke erproben wollten, ehe sie ihm grössere Arbeiten auftrugen. Uebrigens wird jene Darstellung, seit lange zerstört, in den Reiseberichten des 17. und 18. Jahrh. nirgends erwähnt. s. Verz. a) No. 43.

Mit weit geringerer Wahrscheinlichkeit hat man den jungen Künstler in demselben Kloster eine andere Malerei zugeschrieben, von der noch einige Reste in verdorbenem Zustande erhalten sind: in einer Nische, welche früher zum Novizengarten gehörte und sich jetzt dem alten Winter-Refektorium, das später dort gebaut wurde, gegenüber befindet. Die Darstellungen, denjenigen in S. Paolo verwandt, entsprächen wol dem Charakter des Meisters; doch scheinen sie, soviel sich noch erkennen lässt, eher von Schülern herzurühren (s. Verz. b) No. 47). Von einem derselben, dem Francesco Rondani, scheinen auch die Malereien in der zu dem Kloster S. Giovanni in Parma zugehörigen Benediktiner-Abtei zu Torchiara zu sein; und zwar auch der Theil derselben, den man unserem Meister hat zuschreiben wollen, indem man annahm, dass er dorthin seinen Schüler und Gehülfen Rondani begleitete und ihn bei seiner Arbeit unterstützte (s. Verz. b) No. 48). Allein die Quelle, worauf man sich hiebei berief (ein in der Bibliothek zu Parma befindliches MS. des Pater Baistrocchi), sagt nichts weiter, als dass Correggio, während er in Parma malte, mit seinem Schüler Rondani in Torchiara war. Ein anderer Grund, Correggio an diesen Malereien theilnehmen zu lassen, findet sich nicht. Uebrigens fallen dieselben wie die vorhergedachte Arbeit, soweit Rondani daran betheiligt war, sicher in eine spätere Zeit, jedenfalls in die zwanziger Jahre, nachdem der Meister sein Hauptwerk in S. Giovanni vollendet und Nachfolger in Parma gefunden hatte.

Ehe von den Fresken in S. Giovanni die Rede ist, welche wirklich dem Correggio angehören, sind eine Anzahl Tafelbilder, meist kleineren Umfangs, zu erwähnen, deren Ausführung in die J. 1519 bis 1521 fallen soll. Ein nicht geringer Theil derselben ist zweifelhaft, ja offenbar dem Meister fälschlich zugeschrieben; von diesen wird der Text nur diejenigen anführen, welche allgemeiner bekannt und für ächt gehalten worden sind; die übrigen finden ihre Stelle im Verzeichniss der Werke. Indessen lässt sich mit Grund annehmen, dass Correggio während dieser ersten Zeit seiner Thätigkeit in Parma und bevor er die grösseren Arbeiten in S. Giovanni in Angriff nahm, die Mehrzahl der unten erwähnten Bilder malte; darunter insbesondere mehrere Madonnen mit dem Kind und dem kleinen Täufer, die unter sich eine gewisse Verwandtschaft haben und jene Eigenschaften zeigen, welche dieser Periode seines Schaffens anzugehören scheinen. An Käufern und Bestellern für derlei kleinere Werke wird es ihm nicht gefehlt haben; Vasari berichtet, dass er für viele Herren in der Lombardei Bilder fertigte, und Armenini bestätigt, dass er auf seiner Fahrt durch die Lombardei bei vielen »Städtern« sehr geschätzte Bilder von Correggio (ausser ihm nennt er noch Tizian und Giulio Romano) gesehen habe. Dass dieser während seines kurzen Lebens unermüdlich thätig war und so, bei seiner früh entwickelten Meisterschaft, trotz der immer sorgsamen Ausführung viel zu Stande brachte, erhellt schon aus seinen beglaubigten Werken, von denen wir Kunde haben. Jene Nachricht freilich (aus einer Handschrift vom Ende des 17. Jahrh.): »der unvergleichliche Maler Antonio Allegri habe gewisse Bildchen gemalt, die zu Parma auf öffentlichem Platze verkauft wurden« — wie wenn es ihm dutzendweise von der Hand gegangen wäre —, gehört zu den bekannten Fabeln, mit denen man dieses verborgene Künstlerleben ausgestattet hat. Zu jenen Gemälden aber, die nach der Lombardei gekommen, mögen manche der kleineren Werke gehören, die man mit Grund der ersten Zeit des Aufenthalts zu Parma zuweisen kann. Ihr Umfang schon bezeugt, dass sie für Private und nicht für Kirchen gemalt waren; während wir von den grossen Altargemälden des Meisters bestimmt wissen, dass sie in eine spätere Zeit fallen.

Was insbesondere das J. 1519 anlangt, so ist freilich die Zahl von Werken, die ihm zugeschrieben werden, allzugross. Zwar war Correggio wol schon 1518 mit den Malereien in S. Paolo fertig geworden; und was er darauf in dem folgenden Jahre für die Benediktiner von S. Giovanni malte, war jedenfalls nicht viel. Allein gerade damals zwischen Parma und seiner Vaterstadt viel unterwegs, kam er schwerlich an dem einen oder anderen Orte zu lang anhaltender Arbeit. Um dieselbe Zeit lernte er Girolama kennen, und die bald darauf folgende Ehe nahm ihn wol auch in Anspruch.

Zunächst werden einige Madonnenbilder, darunter zwei grösseren Umfangs, angeführt, welche ungefähr in diese Zeit fallen sollen. Dasjenige, das sich im 18. Jahrh. im Hause der Conti Bertioli zu Parma befand (s. Verz. b) No. 80) tritt mit einem gewissen Anspruch auf Aechtheit auf; doch bleibt das Bild, von dem ich nicht weiss, wohin es gekommen, zweifelhaft. — Ein Altarblatt, Madonna mit dem Jesuskinde auf dem Arm, das der hl. Christophorus im Begriff ist auf die Schulter zu nehmen, neben ihm der Erzengel Michael und zu den Füssen der Jungfrau der Täufer, befand sich früher, noch zu Mengs' Zeiten in der Galerie Pitti zu Florenz (s. Verz. b) No. 82). Es galt lange für einen ächten Correggio; doch

fand schon Mengs in ihm nicht den Stil des Meisters, wenn auch die Komposition an diesen erinnerte; und dass C. es unfertig gelassen, ein Maler der venetianischen Schule es dann vollendet habe, ist nicht anzunehmen. — Eine Madonna mit den vier Schutzheiligen von Parma erwarb der Herzog Melzi von Mailand als ächt von dem Maler Baldrighi (s. Verz. b) No. 9); auch sie ist mehr als zweifelhaft.

Bestimmter hat man in das J. 1519 ein Werk ganz eigener Art gesetzt, das bisher ziemlich allgemein für ächt gegolten hat, allein nach *Mündler's* Ansicht (*handschriftl. Mittheilung*), der ich mich anschliesse, unserem Meister sicher nicht angehört. Es stellt auf einer Holztafel in kleinen Figuren die Rache Apollo's an Marsyas und das Schicksal des Midas vor, bildete sehr wahrscheinlich den Deckel eines musikalischen Instruments, etwa eines Klaviers und befand sich bis vor Kurzem im Palaste des Herzogs Litta zu Mailand (s. Verz. b) No. 34). Lange war die Aechtheit schon desshalb unbezweifelt, weil der Stich des Sanuto (s. Stiche No. 448) aus dem J. 1562 das Original als ein Werk des Correggio angibt und das Gleiche von Lod. Dolce, der in seinem Dialogo dei Colori (Venezia 1565. p. 51 Rückseite) von dem Bilde spricht, behauptet wird; zwei Quellen also, die in das 16. Jahrh. zurückgehen. Auch findet sich in dem alten Inventar der Kunstschätze, welche die Marchesa Isabella Gonzaga von Mantua besass, ein solches Bild von der Hand des Meisters erwähnt. Dagegen urtheilt *Mündler*: »Der Apollo und Marsyas ist unverkennbar aus der Florentiner Schule, von bestimmter Zeichnung in scharfen Umrissen und von härtester Farbenwirkung, nicht unwahrscheinlich ein für den Meister allerdings vortreffliches Werk des Rosso. Nur Unwissenheit und Gedankenlosigkeit konnten dies Bild so lange und so hartnäckig einem Meister zuschreiben, dessen Kunstweise im Ganzen wie im Einzelnen der gerade Gegensatz von alle Dem ist, was uns hier klar entgegentritt«. Für die Urheberschaft des Correggio scheinen allerdings jene verschiedenen Zeugnisse in's Gewicht zu fallen. Doch wir wissen schon, wie bald nach dem Tode des Meisters über sein Leben und seine Werke Fabeln umliefen; daher weder der Stich des Sanuto noch die Worte Dolce's an sich eine Beweiskraft beanspruchen können. Nicht ebenso leicht scheint das Zeugniss jenes Inventar zu entkräften; es ist kaum denkbar, dass in der auserlesenen Sammlung der Isabella Gonzaga, welche sich gerne mit den Meistern selber in Verbindung setzte und direkt oder durch sichere Vermittlung ihre Bilder sich zu verschaffen wusste, ein falsch bezeichnetes Werk sich befunden habe. Allein das im Inventar der Isabella Gonzaga erwähnte und als Gegenstück einer allegorischen Darstellung angeführte Bild ist dort fälschlich »Apollo und Marsyas« benannt; es ist vielmehr ebenfalls eine allegorische und zwar auf das Laster bezügliche Darstellung, die sich nebst ihrem Gegenstücke im Zeichnungskabinet des Louvre befindet. Von beiden wird noch die Rede sein. So fällt auch dieses Zeugniss dahin. Und hat überhaupt — wenn man der Aussage Dolce's eine gewisse Wahrheit zusprechen will — Correggio einmal jenen Gegenstand gemalt: so ist dieses Bild jedenfalls längst verschollen und hat nicht das Geringste mit demjenigen des Herzogs Litta gemein. Von Letzterem findet sich zudem erst gegen 1700 sichere Kunde (s. das Verzeichn.). Schon die Komposition desselben, welche verschiedene Vorgänge zusammenfasst, erregt Bedenken gegen die Abstammung von unserem Meister, der in der Darstellung eine Mannigfaltigkeit selbständiger Motive niemals anstrebt. Zudem hat man schon früher, z. B. Tiraboschi, bemerkt, dass die Behandlung nicht das Weiche und Volle hat, das der entwickelten Manier des Correggio eigen ist. Daher auch der Pater Resta, der zuerst von dem Mailänder Bilde berichtete, es für ein Jugendwerk hielt und überdies den blassgelben Fleischton für Uebermalung erklärte. Dass aber der Pater allezeit bei der Hand war Correggio's wo nur immer möglich zu finden, wissen wir schon.

Mit mehr Recht wird dem Meister ein Bild im Madrider Museum zugeschrieben, das gleichfalls gemeinhin in das J. 1519 gesetzt wird: Christus, der als Gärtner der Magdalena erscheint (Noli me tangere). Wenigstens ist die Darstellung, wenn auch die Aechtheit des Gemäldes selber sich anzweifeln lässt, sicher als eine correggeske anzusehen. Merkwürdig und für die Auffassung unseres Meisters bezeichnend ist der weltliche Charakter, mit dem er den Vorgang in Szene gesetzt hat. In reizender, baumreicher und gebirgiger Landschaft kniet Magdalena, mit reichen und wallenden Gewändern angethan, scheinbar noch ganz die schöne Sünderin, vor dem nicht minder schönen, mit leichter Seitenbewegung vorwärts schreitenden Heiland. Fast könnte man glauben, es sei jener andere Vorgang gemeint, da Jene, die viel geliebt und der Weltlust noch nicht den Rücken gekehrt hat, mit beginnender Reue vor dem Herrn niedersinkt, wenn nicht im Hintergrunde der Engel im geöffneten Grabe und sonst alle Zeichen auf den Moment nach der Auferstehung hinwiesen. Höchst wahrscheinlich lag dieselbe Darstellung dem Bilde zu Grunde, das Girolamo da Carpi, wie Vasari in dessen Leben erzählt, bei den Grafen Hercolani (oder Ercolani) zu Bologna sah und das so grossen Eindruck auf ihn machte, dass er fortan das Studium Correggio's sich zur Aufgabe setzte. Auch im Leben des Allegri erwähnt Vasari des Bildes, das so gut und weich gemalt gewesen sei, dass man es sich schöner nicht vorstellen könne; woraus der Werth erhellt, den er dem Bilde beimass. Nicht minder deutet dessen überraschende und nachhaltige Wirkung auf Girolamo an, dass es die correggesken Eigen-

schaften entschieden gezeigt habe. Um so weniger aber ist in diesem Falle anzunehmen, dass das Madrider Bild das ursprüngliche Original sei, wenn man auch seine Geschichte, seinen Lauf durch verschiedene Hände von dem Hause der Ercolani aus bestimmt nachzuweisen versucht hat (s. Verz. a) No. 21). Uebrigens die Frage nach der Aechtheit endgültig zu beantworten ist schon desshalb schwer, weil das Gemälde lange durch Uebermalung — die wahrscheinlich der blinde Eifer eines überkeuschen Besitzers, um die Blössen der Magdalena etwas zu verhüllen, verschuldet hatte — entstellt war und dann durch die Ablösung derselben doch auch wieder gelitten hat. Der Schwächen halber, welche die Behandlung zeigt, sind Passavant (Christliche Kunst in Spanien, p. 153) und Waagen (Jahrbücher für Kunstwissenschaft, I. 114) geneigt, es für ein Jugendwerk des Meisters zu halten; während Mengs es der anbetenden Madonna in den Florentiner Uffizien zur Seite stellt, die er für eines der geringeren Werke Correggio's erklärt. Mit der Bewunderung Vasari's und Girolamo's aber stehen diese Ansichten geradezu im Widerstreit; und dass es ein Jugendbild sei, dagegen spricht schon die freie, ganz gelöste Bewegung der beiden Gestalten, von jener Erregtheit, welche die reifen Werke Correggio's kennzeichnet. Auch finden Waagen und Passavant in der Zeichnung erhebliche Mängel, insbesondere in dem erhobenen, die Berührung abwehrenden Arm Christi. Allein eben dieser Mangel macht die Urheberschaft Correggio's bedenklich. So frei dieser auch mit der Form oder vielmehr der Linie umgeht, er hat eine zu gründliche Kenntniss des Körpers und der Bewegung, um eine wirkliche Verzeichnung sich zu Schulden kommen zu lassen. Andererseits ist der Profilkopf der Magdalena von grossem Reiz, und das Fleisch zum Theil von jenem leuchtenden Ton, der dem Meister eigen ist. Entweder also muss man voraussetzen, dass das Bild in seinen schwächeren Partien stark gelitten und nur theilweise noch die ursprüngliche Hand erkennen lässt; oder es ist die gute Kopie eines Schülers, der das Original in Einigem zu erreichen wusste, in Anderem nicht. Daher man denn auch auf den Gedanken gekommen, dass das Bild von C. zwar angefangen, von einem Schüler aber vollendet worden sei. Alles jedoch wol erwogen, möchte das Bild am ehesten eine alte Kopie sein.

Aecht dagegen ist jedenfalls die kleine das Christuskind knieend anbetende Madonna in den Uffizien zu Florenz, welche sicher vor die grossen Arbeiten in S. Giovanni und nicht später als 1519 oder 1520 zu setzen ist. Das Bild zeigt, so reizend es ist, die Eigenschaften des Malers in etwas zaghafter Weise. Schon Mengs fand die Malerei im Kopf und in den Händen der Madonna schwächer, als sonst in den Werken Correggio's; in der That ist im Kolorit eine fast übergrosse Zartheit. Maria ist in ihrem Mantel eigenthümlich drapirt; von der Hüfte sich aufbauschend geht er schleierartig über den Kopf herüber und dient dann noch mit dem einen herabfallenden Zipfel dem Christuskinde zur Unterlage. Dieses Motiv, das man als Erfindung Correggio's angesprochen und getadelt hat, ist nicht neu; es findet sich in Gemälden der Florentiner und der Deutschen Schule, auch in einem Bilde des Veroneser's Girolamo dai Libri, ist aber hier, schon durch die beigegebenen Hirten, mit feierlicher Würde behandelt. Davon freilich ist in unserem Bilde nichts. Es ist wie ein liebenswürdiges Spiel, darin allerdings dem reichen, sich bauschenden Gewande eine fast zu grosse Rolle übertragen ist; wie spielend wendet sich auch die lächelnde Madonna mit offenen Händen verehrend dem vor ihr liegenden holden kleinen Geschöpfe zu; und gleich einer anmuthigen Idylle geht das Ganze in heiterer Landschaft vor, darin sich mit der Schönheit des südlichen Landes Theile einer klassischen Architektur wirksam verbinden. Das Licht ist insbesondere auf dem kleinen Christus und der Madonna gesammelt und tönt sich dann allmälig in die Umgebung ab, fast wie wenn auch hier von den Figuren ein eigener Glanz ausstrahlte und weiter sich verbreitend allmälig ausklänge. Das ist ganz in der Art des Correggio; allein der Ton ist von einer ungewohnten Blässe und entspricht dem fast allzu zierlichen Charakter der ganzen Darstellung. s. Verz. a) No. 22.

Weit entschiedener zeigt sich die Eigenthümlichkeit des Meisters in der sogen. Madonna della Cesta (la Vierge au Panier), gegenwärtig in der Nationalgalerie zu London (s. Verz. a) No. 23). Das Bild, über dessen Entstehung und ursprüngliche Bestimmung nur ganz Unsicheres überliefert ist, fällt jedenfalls später als die anbetende Madonna zu Florenz, wahrscheinlich in die erste Zeit der Malereien in S. Giovanni, also etwa in das J. 1520. Auch so noch scheinen beide Werke nahe zusammengerückt; allein, wie bemerkt, Correggio gelangte in rascher Entwicklung, deren einzelne Stufen wir nicht verfolgen können, zu seiner eigenen Art, die ja auch schon in der Vermälung der hl. Katharina wie in den Fresken von S. Paolo ganz selbständige Schöpfungen gab. Wol mochte in seinen jungen Jahren auch nachdem noch ein Bild wie die kleine Florentiner Madonna entstehen, darin sich die eigene malerische Anschauung weniger energisch ausspricht; allein da er zu voller Meisterschaft schon gelangt war, konnte doch bald ein Bild wie die Madonna della Cesta folgen, welche auf eine nicht mehr schwankende Sicherheit hinweist. Die Darstellung ist diesmal ganz einfach. Sie verläuft in dem stillen Kreise eines kleinhäuslichen Lebens: die sitzende Maria, in einer Landschaft, neben sich einen Korb mit einer Scheere und Linnen (daher der Name des Bildes), kleidet das auf ihrem Schoosse sitzende Christkind an (d. h. sie hat ihm eben erst das

Hemdchen übergeworfen), während dieses mit kindlich ungestümem Muthwillen sich seitwärts wirft, mit dem ausgestreckten Händchen nach Etwas greifend; im Hintergrunde ist Joseph mit Zimmermannsarbeit beschäftigt. Mengs rühmt an diesem Bilde namentlich die Abtönung des Lichtes dem Hintergrunde zu, das Schweben der Dinge in der Luft, welche sie der Ferne zu immer dichter umhüllt, die Umrisse immer mehr lockert, die Lichter dämpft und in die Schatten Leichtigkeit bringt. Es ist das Erzittern der Dinge wie in einem zarten Schleier von Licht und Luft, auf das Feinste diesen lösenden Elementen in der Natur nachempfunden, das hier als Helldunkel den Hauptreiz des Bildes ausmacht.

Demselben Jahre 1520 wird weiter noch die Madonna mit dem Kinde in der Galerie von Neapel zugeschrieben, bekannt unter dem Namen der Zingarella (Zigeunerin, des eigenthümlichen Kopfputzes wegen) oder der Madonna del Coniglio (nach dem Kaninchen, das sich auf dem Bilde findet). Eine Vermuthung, die sich nur auf die Behandlungsweise des Gemäldes gründet, da uns weder über die Zeit noch die Bestimmung desselben irgend eine Nachricht erhalten ist. Ganz willkürlich und ohne jeden Anhaltspunkt ist zudem die Annahme, dass hier Correggio in der Madonna das Bildniss seiner jungen Frau gegeben habe; daher es völlig unberechtigt wäre, auch hieraus auf jene Entstehungszeit zu schliessen. Doch ist, nach dem Bilde selber zu urtheilen, nicht unwahrscheinlich, dass es in den Beginn von Correggio's Thätigkeit zu S. Giovanni fällt. Es gibt von diesem Werke eine ganze Anzahl von Wiederholungen oder Kopien, von denen einige den Anspruch machen, Original zu sein (s. Verz. b) No. 50—53); unzweifelhaft ist das ächte Bild, wenn auch stark retuschirt und zum Theil übermalt, dasjenige zu Neapel, wohin es aus der Galerie des Hauses Farnese zu Parma gekommen ist (s. die Geschichte des Bildes Verz. a) No. 24). Ganz weltlich, ein liebenswürdig mährchenhaftes Idyll ist wieder die Auffassung. In schöner Landschaft sitzt Maria (im Profil) unter einer Palme, auf dem Schooße das eingeschlafene Christuskind, mit dem einen Arme es umfassend, mit dem andern seinen Fuss stützend; liebevoll neigt sie sich zu ihm herab und berührt sein Haupt mit ihrer Stirne. Ueber ihr in der Palme und zwischen Wolken schweben ungeflügelte Genien, von denen Einer, mehr hervortretend, Zweige wie zum Schatten und Schutze herunterneigt. Alles ist Stille und Ruhe in dem Bilde; Ruhe auch scheinen die Genien in leisem Spiele herabzubringen, ohne Scheu verweilt das neugierig die Gruppe betrachtende Häschen im nahen Grün, und Maria selbst senkt den Kopf wie in halbwachem Schlummer. Gleich einer stillen Traumerscheinung verschweben auch die nackten Gestalten der Engel nach oben in einem zarten, das Körperhafte wie auflösenden Lichte. Seltsam, wie dabei doch Correggio nach einer gewissen sittenbildlichen Realität strebt und daher der Maria eine Art von morgenländischem Kostüm gegeben hat; turbanartig durchschlingt ein Tuch ihre Flechten, und ein langes Gewand mit engen Aermeln bedeckt sie bis zu den mit Sandalen bekleideten Füssen.

Obwol das Bild durch Uebermalungen gelitten hat, die es früher sogar bis zur Unkenntlichkeit entstellt haben sollen, jetzt aber zum Theil wieder abgenommen scheinen, hat es doch heute noch eine grosse koloristische Wirkung. Es ist in den Lokalfarben wie im Gesammtton sehr tief und satt gestimmt; auch theilweise das Fleisch, so dass man auch hierin die Absicht des Malers erkennen wollte, der Madonna ein morgenländisches oder zigeunerhaftes Ansehen zu geben. Hiebei aber werden Uebermalung und Verputzung das Ihrige mit verschuldet haben. Dennoch ist, und trotz der Tiefe, dem Bilde ein edelsteinartiges Leuchten geblieben.

XVII. Charakter dieser Madonnenbilder. Die stillende Madonna. — Falsche Correggio's. — Ecce Homo. Christus auf dem Oelberge.

Wie man in der Zingarella des Meisters Gattin zu erkennen gemeint hat, so hat man überhaupt vermuthet, dass ihm zu diesen verschiedenen Madonnenbildern Züge seines häuslichen Lebens die Motive gegeben haben. Das wäre nicht unwahrscheinlich, wenn nur sein Erstgeborner, Pomponio, nicht erst im Sept. 1521, also nach der Zeit, in welche man gemeinhin jene Gemälde setzt, zur Welt gekommen wäre. Im eigenen Hause kann er also, wenn diese Zeitbestimmung richtig ist, jenes anmuthige Spiel von Mutter und Kind, das den verschiedenen Darstellungen zu Grunde liegt, nicht belauscht haben. Gleichviel übrigens, welche Natur der Maler beobachtet und zu seinen Kompositionen benützt hat: diese naiv menschliche Auffassung war nicht Ergebniss irgend einer äusseren Anregung, sondern seines eigenen Genius. Wir werden später sehen, wie sich die unbedingte Verweltlichung der christlichen Stoffe in ihm wie in den übrigen Meistern der Renaissance, doch zugleich ganz eigenthümlich und noch entschiedener vollzog. Spielend aber, heiter, unbefangen in das rein Sittenbildliche hinüberstreifend, ganz unbekümmert um das religiöse Gewicht des Gegenstandes ist diese Anschauung selbst da, wo man ein stärkeres Hervortreten des Feierlichen erwarten sollte. Dies besonders in der Anbetung der Madonna. Es ist, wie wenn die Mutter an dem vor ihr liegenden Kinde ihre rechte Freude hätte und mit den offenen bewegten Händen zum Spiele es lockte; und in dieser knieenden Stellung lässt sie sich ebenso gut denken, wie sie eben das Kind aus dem Bade genommen und nun es trocknen wird. Die Heiligkeit des Momentes, da die Jungfrau die Göttlichkeit des Kindes ahnt

und verehrend vor ihm niedersinkt, ist hier zur blossen häuslichen Scene geworden.

Noch findet sich in verschiedenen Wiederholungen eine andere Darstellung, welche sich dem Kreise dieser Madonnenbilder durchaus anschliesst und daher wol in dieselbe Zeit fällt. Dabei ist nur zu beachten, dass man letztere etwas willkürlich auf die Jahre 1519—1521 beschränkt hat; das eine und andere dieser Bilder mag auch noch in den Zeitraum der grösseren Malereien in S. Giovanni fallen. Im Allgemeinen aber wird es richtig sein, sie vor jene grossen Altartafeln mit thronenden Madonnen zu setzen, welche den Höhepunkt von Correggio's Thätigkeit bezeichnen.

Jene Darstellung, die Jungfrau, welche im Begriffe ist, das Jesuskind zu stillen, dem der kleine Täufer Früchte darreicht, ist durch den trefflichen Stich von Fr. Spiere (s. No. 201) allgemein bekannt, wird aber von den italienischen Schriftstellern nur beiläufig erwähnt. Es findet sich nämlich nicht der geringste Anhaltspunkt dazu sie in das Leben des Meisters irgendwie einzureihen, und nur nothdürftig lassen sich aus einem sonst kaum gekannten Buche über Malerei (von 1652) die Besitzer einer solchen Darstellung während eines kurzen Zeitraums im 17. Jahrh. in Italien selber nachweisen. Ueber keines der Bilder Correggio's sind wir hinsichtlich des Herkommens, der Geschichte, der Wanderungen so wenig unterrichtet als gerade über dieses. Um so merkwürdiger, als drei Wiederholungen erhalten sind, welche alle drei gegründeten Anspruch darauf machen von der Hand des Meisters ausgeführt zu sein. *Mündler*, welcher Gelegenheit hatte die drei Gemälde, welche an verschiedenen Enden Europa's sich befinden, gründlich und bald hinter einander zu sehen, schrieb mir darüber:

»Das Eine, welches mir unbedingt als das ausgezeichnetste erschien und als solches immer lebhaft im Gedächtniss geblieben ist, sah ich in vollkommenster Erhaltung in den J. 1842—44 zu verschiedenen Malen in Rom bei dem portugiesischen Grafen Cabral, welcher damals mit des Fürsten Torlonia Hülfe Bildergeschäfte trieb. Ich habe das Bild, so oft ich hinging, immer als eine unzweifelhafte Originalschöpfung Correggio's bewundern müssen. Man verlangte damals 5000 L. St. dafür. Höchst wahrscheinlich befindet es sich gegenwärtig in den Händen des Fürsten Torlonia zu Rom.

»Das zweite Exemplar ist dasjenige in der Galerie Esterházy zu Pest. Bei diesem ist aus dem Täufer ein Engelchen mit offenen Flügeln geworden, welches in einem weissen Tuche dem Kinde kleine Birnen und Kirschen anbietet; dieses, von der Mutter Brust sich abwendend, streckt begierig darnach das linke Aermchen aus. Dieses Bild hat sehr gelitten, wie denn z. B. die rechte Hand der Jungfrau mit Arm und weissem Tuch auf der Brust vollständig neu gemalt sind. Dennoch sind Köpfe und Haare und der Leib des Christuskindes noch genugsam erhalten, um die ursprüngliche Farbenoberfläche mit dem weichen und fetten Impasto, die um die weichen Umrisse zitternde Luft, kurz den ganzen unbeschreiblichen Reiz der schmelzenden Behandlung des Meisters so wie den Zauber seines Helldunkels zu erkennen. Auch die feinen Rissehen, die ein Kennzeichen fast aller seiner Bilder sind, fehlen nicht. Die Halbtöne und Schatten sind, trotz aller erlittenen Unbilden, noch vorherrschend perlgrau und durchsichtig.

»Das dritte Exemplar befindet sich in der Eremitage zu St. Petersburg. Es ist zum Unterschiede von den beiden andern auf Holz, was kein günstiges Vorurtheil erweckt, da die Gemälde Correggio's zur Mehrzahl auf Leinwand sind. In der Form ist es etwas schmäler und höher als die zwei anderen, welche fast quadrat sind. Auch hier ist es ein Engelchen, das dem Jesuskinde Früchte darbringt. Dieses Bild hat den Vorzug vollkommener Erhaltung und einer sehr reinen Oberfläche. Die Pinselführung ist auch hier schön und fett, hat jedoch nicht ganz das Nachgiebige, Weiche, Markige zugleich und Seelenvolle, das Correggio's Behandlung auszeichnet; auch nicht so ausgesprochen ist hier die vibrirende Atmosphäre, welche seine Gestalten umzittert. Andrerseits ist doch kaum an der Aechtheit des Bildes zu zweifeln. Und so mag sich das einigermassen Unbeseelte der Pinselführung durch den Umstand erklären lassen, dass das Bild eine dritte Wiederholung wäre«.

So weit Mündler. Auch Waagen (Gemäldesammlung der Eremitage zu St. Petersburg, p. 57) zweifelt nicht an der Aehnlichkeit des letzteren Gemäldes; er findet die Modellirung in einem feinen gebrochenen Ton höchst meisterlich. Er sieht zudem in der Darstellungsweise viel Aehnlichkeit mit der Madonna des hl. Sebastian (s. unten), welche in das J. 1525 fällt, und möchte daher jenes Bild in dieselbe Epoche setzen. Doch scheint schon bald nach den zwanziger Jahren die Darstellungsweise des Meisters ungefähr die gleiche gewesen zu sein. Für die Aechtheit des Petersburger Bildes spricht noch der äussere Umstand mit, dass es sich früher in der Sammlung Karl's IV. von Spanien befand, dem auch, wie wir gesehen, die Madonna della Cesta angehörte. — Auffallend bleibt, dass Correggio dasselbe Motiv mit geringen Veränderungen dreimal gemalt hat, während er doch die beiden Darstellungen der Vermälung der hl. Katharina verschieden komponirte und sonst in der Anordnung seiner Madonnenbilder mannigfaltig war. Indessen ist gerade dieses Motiv eines seiner reizvollsten, und das mag den Anlass zu Wiederholungen gegeben haben. Dass es ihm auf die Bedeutung des Gegenstandes, auf Wechsel der Erfindung und der Stoffe nicht ankam, wissen wir ohnedem (s. Verz. a) No. 25—27).

Von grossem Reiz ist in der That dies mäd-

chenhafte Weib, das die zarte Brust — nur die eine Hälfte ist entblösst — und das feine, leicht um sie gelegte Gewand mit zierlicher Hand hält und mit seitwärts geneigtem lächelndem Antlitz, halbgeschlossenen Auges, zu den spielenden Kindern herabblickt. Auf dem weichen, lieblichen Körper des Jesuskindes, der durch die Wendung von der Mutter zum kleinen Engel seine ganze Fläche darbietet, spielt das voll ausgegossene Licht; es erzittert gleichsam im durchsichtigen Fleisch und übt für sich allein einen Zauber aus. Alle Wirkung beruht auf der völlig harmlosen Erscheinung eines anmuthigen Zugs des Menschenlebens; die hohe und besondere Bedeutung, welche die göttliche Mutter mit dem Kinde hat und welcher Ausdruck zu geben Rafael z. B. noch bemüht ist, ist hier ganz zurückgetreten. Wir werden später sehen, wie hierin einer der tiefen Unterschiede liegt, welche sich zwischen Correggio und dem Meister von Urbino finden; und für diesen Unterschied ist eines der bezeichnendsten Beispiele gerade diese Madonna del latte. An das Sinnliche streift der Reiz dieser zartgebauten Frau, die noch das Weiche und Duftige der ersten Jugendblüte hat und in dem süssen Lächeln, in der etwas unbestimmten Anmuth ihrer Züge eine unendliche Fähigkeit für alles Glück des Lebens verräth. Von dem correggesken Typus der Madonnen, der zu diesem Eindruck wesentlich beiträgt, wird später die Rede sein, wie auch von dem Spiel des Lichts und Helldunkels, das diese Wirkung vollendet.

In Folge der Bewunderung, welche diese kleineren Madonnenbilder des Meisters immer gefunden haben, sind seit dem 17. Jahrh. mancherlei Nachahmungen oder ähnliche in seiner Art behandelte Kompositionen in Umlauf gekommen, die man für ächt ausgegeben, ohne dass auch nur für Eine der Beweis vorläge, dass sie von dem Meister wirklich herrühre. Vielmehr lässt sich von der weitaus grössten Anzahl mit Sicherheit annehmen, dass sie mit Correggio nicht das Mindeste zu schaffen haben. Zum Theil sind sie nicht einmal in seinem Stile ausgeführt und verdanken dann ihre Bezeichnung der Begierde von Sammlern einen Correggio zu besitzen, wenn das unbekannte in ihrem Besitze befindliche Bild auch nur nothdürftig nach der einen oder anderen Seite an den Maler erinnert. Zur Mehrzahl sind diese Tafeln jetzt verschollen und nur noch durch Stiche bekannt (s. das Verz.). Auch wagt man nicht mehr so leichthin wie früher Bilder, die einige Verwandtschaft mit dem Meister zeigen, ihm zuzuschreiben. Gerade das hervorragende, entschiedene Gepräge von Correggio's Eigenthümlichkeit macht, seit sich die Kennerschaft mehr ausgebreitet hat, Täuschungen weit weniger möglich, und noch eher tauchen neuerdings Bilder auf, welche Anspruch auf Rafael machen, als solche mit dem Namen Correggio's. Zudem sind Gemälde von ihm, welche nicht in ganz festen Händen sich befinden, meines Wissens kaum vorhanden; auf den grossen Versteigerungen im Hôtel Drouot, wo noch in jüngster Zeit ächte und vortreffliche Werke von Meistern ersten Rangs unter den Hammer kamen, ist seit Jahren kein Correggio aufgetreten. Uebrigens hindert dies Alles nicht, dass sich auch neuerdings in manchen Galerien sogenannte Correggio's finden, die mit unserem Meister niemals in Berührung gestanden haben.

Von den Madonnenbildern, welche das Motiv der Mutterliebe mehr oder minder naiv und liebenswürdig behandeln und schon desshalb zum Theil als correggesk erscheinen, mag hier nur eines erwähnt werden, das sich im Besitze des Cesare Campori zu Modena befindet und von einzelnen Kennern für ein ächtes Bild gehalten wird: Die Jungfrau ist dem Kinde, das eben erwacht scheint und ihr zulächelt, behülflich aus seinen Linnen sich loszuwinden (s. Verz. b) No. 14).

In früheren Zeiten dagegen, namentlich im 18. Jahrh. und noch am Beginne des unsrigen, sind mit keinem Meister so viel Täuschungen und Fälschungen vorgekommen, als mit Correggio. Neue Werke von seiner Hand wollte man um jeden Preis entdecken und wusste man selbst da zu finden, wo eingestandner Maßen keine sein sollten. Eines der merkwürdigsten Beispiele dieser Art, das die Kunstgeschichte überhaupt kennt, ist die von Morghen als ächt gestochene Charitas (s. Verz. b) No. 96).

Neben diesen Darstellungen von durchweg heiterem Charakter sollen noch zwei Gemälde, welche ernste und schmerzliche Momente der Geschichte Christi behandeln, in demselben Zeitraume von 1519—1521 entstanden sein. Das Eine stellt **Christus vor Pilatus** vor (**Ecce Homo**). Dass sich ein solches Bild zu Parma und zwar im Hause der Grafen Prati befunden, ergibt sich unzweifelhaft aus dem Stiche von Agostino Caracci (aus dem J. 1587, s. Stiche No. 235); auch bezeugt Scannelli (Microcosmo etc. p. 78), dass es um die Mitte des 17. Jahrh. noch im Besitze jener Familie war. Welch hohen Werth man frühzeitig dem Gemälde beilegte, erhellt schon aus der Bewunderung der Caracci; von Agostino gestochen, wurde es zudem von Lodovico kopirt. Diese Kopie ist in der **Londoner Nationalgalerie**. Allein auch das Original ist, wie allgemein angenommen wird, in diese übergegangen. Nur wenige (z. B. Viardot, Musées d'Espagne etc. p. 231) bezweifeln die Aechtheit des dort befindlichen Bildes. Für dieselbe sprechen die äusseren Zeugnisse allerdings nicht unbedingt; die Geschichte des Werkes, die bis zu den Prati zurückverfolgt wird, ist doch nicht sicher ausgemacht (s. Verz. a) No. 28). Allein das Gemälde selber spricht für seine Aechtheit; auch Waagen und Mündler (handschriftl.) erkennen in ihm den Meister und dessen eigenthümliche Behandlung. Die allerdings etwas flaue Modellirung im Körper Christi mag auf Rechnung der Verputzungen und Uebermalungen

kommen, davon das Bild an verschiedenen Stellen gelitten hat.

Durchaus bezeichnend ist für unseren Meister die Art und Weise, wie er diesen schmerzvollen Moment aus der Leidensgeschichte dargestellt hat. Der Raum ist von den Halbfiguren (in Lebensgrösse) ganz ausgefüllt; allein in dem engen Rahmen ist der Vorgang ganz ausgesprochen, die ihm zu Grunde liegende Empfindung zu ergreifendem Ausdruck gebracht. Vor der fast ganz von vorn gesehenen Gestalt Christi mit entblösstem Oberleib und gebundenen Händen ist Maria, von der nur das Antlitz und ein Theil des Oberkörpers sichtbar, ohnmächtig niedergesunken, gehalten von Magdalena, deren Gesicht über ihrem Haupte hervorsieht; dahinter einerseits aus einem Fenster schauend Pilatus, dessen auf Christus deutende Handbewegung seine geringe Theilnahme zu erkennen gibt, auf der anderen Seite im Profil der Kopf eines Kriegsknechtes. Die Einfachheit der geschlossenen Komposition, welche in der massvollen Geberde und Bewegungen der wenigen Figuren doch Alles zu geben weiss, ist nicht ohne Grösse. Doch den göttlichen Beruf Christi, die siegreiche Ergebung in sein Leiden, welche diesem Hergange seine religiöse Bedeutung verleiht, würde man hier vergebens suchen. Es ist schlechtweg ein grosses menschliches Leiden, tief und ohne Rückhalt empfunden, aber mit Fassung und edlem Schmerz getragen, sowie seine Wirkung auf eine liebende Frauenseele dargestellt. Das Leiden selbst ist versinnlicht, nicht der Sieg darüber. Allein die weiche Tiefe des Ausdrucks, die den Schmerz in ein schönes Maß einfassende Milde beruhigt die Empfindung des Beschauers und erhebt sie so auf rein menschlichem Wege in das Ideale. Inniges Gefühl findet Waagen selbst in den gebundenen Händen Jesu kundgegeben. Die Hauptwirkung indess beruht auch hier wieder auf der jugendlichen Madonna, der vornehmste Reiz auf der fast zauberischen Anmuth, mit der sie vom Schmerze überwältigt, aber ehe dieser das zarte Gefäss bricht, bewusstlos zusammensinkt. Auch ist die Gruppe der Maria und Magdalena am besten erhalten, und sie macht den entschiedenen Eindruck des Originals. »Diese Maria, so schrieb mir *Mündler*, von einer jugendlich reizenden weiblichen Gestalt (der Magdalena) unterstützt, ist ein unerreichtes Meisterstück. Nie und nirgends ist ein Antlitz, aus dem jeder Blutstropfen sich zurückzieht, Hände die plötzlich krampfhaft erstarren, das in Bewusstlosigkeit momentan erstorbene Leben — dies Alles ohne die geringste Uebertreibung, ohne Haschen nach Effekt, ohne irgend unkünstlerisches Beachten von Zufälligkeiten — in ergreifenderer Weise dargestellt worden«. Ganz ähnlich urtheilt Waagen, der besonders die Natürlichkeit der Darstellung hervorhebt. »Noch scheinen ihre Lippen vom Weinen zu erzittern, aber schon sind die Winkel des unwillkürlich geöffneten Mundes erstarrt; die gewölbten Augenlider sind im Begriff die sich schliessenden Augen zu bedecken; die Hände, die eben noch festgehalten hatten, lassen eben die Balustrade (welche sie von Jesus trennt) los«. In der nur zum Theil sichtbaren Magdalena ist das zarteste Mitgefühl ausgedrückt. Diese ungezwungene Verbindung voller Natürlichkeit, auch in der Schilderung des Schmerzes, mit zarter Schönheit der Erscheinung, welche Uebermaß und Verzerrung ausschliessen, gehört zu den ächten Eigenschaften des Meisters. — Der ernsten Stimmung entspricht das kräftige und tiefe Kolorit; die Blässe der Maria ist noch hervorgehoben durch den Kontrast mit dem tiefblauen Tuch, welches ihr Haupt umhüllt. — Ohne Frage fällt dies Werk schon in die Zeit der vollen Reife. Doch da diese mit dem 26. Jahre des Künstlers schon eingetreten war, so mag es immerhin in das J. 1520 gesetzt werden, wie auch Waagen mit Pungileoni annimmt.

Später dagegen scheint mir das andere Gemälde aus der Leidensgeschichte Jesu zu fallen, das meisthin ebenfalls in diese Periode gesetzt wird: Christi Gebet im Garten von Gethsemane (in kleinem Format). Einer alten Ueberlieferung zufolge, die sich zuerst bei Lomazzo (Idea del Tempio etc. p. 115) findet, soll der Meister das Bild für einen (oder seinen) Apotheker an Zahlung's Statt für eine Schuld von 4 oder 5 Scudi gemalt haben; eine Erzählung, die sich auch bei Scannelli findet, aber nicht viel glaubwürdiger klingt, als die Mährchen von der Armuth des Malers. Zudem, musste Correggio einen Apotheker entschädigen, so war es doch sicher derjenige in seiner Vaterstadt oder in seiner neuen Heimat Parma; auch sagt Lomazzo an einer anderen Stelle, dass C. den »Christò orante nell' orto« »in seiner Stadt« gemalt habe. Nun sah aber Vasari das fragliche Bild weder an dem einen, noch an dem anderen Orte, sondern in Reggio, wo sich auch die berühmte Nacht befand. Uebrigens finden sich auch Andeutungen über ein ganz anderes Herkommen des Gemäldes (s. die Geschichte desselben, Verz. a) No. 29). Gegenwärtig befindet sich das kleine Bild im Besitze der Erben des Herzogs von Wellington zu London in Apsleyhouse.

Der schmerzliche Vorgang ist hier eigenthümlich verklärt und gemildert durch die Beleuchtung, in welche Correggio ihn setzte. Ueber die Gestalt Jesu, welche in weissem Kleid und blauem Mantel links im Vordergrunde kniet, ergiesst sich vom Himmel aus ein Lichtstrahl, der sich derart in ihm sammelt, dass von ihm selbst wieder alles Licht auszugehen scheint; insbesondere auf den tröstenden über ihm schwebenden Engel, welcher mit der Rechten auf das unten liegende Kreuz mit der Dornenkrone deutet und die Linke nach oben erhebt. Hell leuchtend hebt sich diese Gruppe von dem dunklen Grunde ab, darin das Auge erst allmälig die baumreiche hügelige Landschaft, die schlafenden Jünger und

ganz in der Ferne die herbeieilenden Kriegsknechte entdeckt. Ueberall spricht sich, auch in dem schwebenden, aus der umgebenden Tiefe weich sich lösenden Lichte, die Innigkeit einer eindringenden, aber gemilderten, nicht in das Erschütternde gesteigerten Empfindung aus. Auch in Jesu ist der Schmerz, der Seelenkampf durch den Zug der Ergebung gemässigt. Voll tiefen Gefühls ist das aufwärts gewendete Haupt; und schon verklärt es sich durch die Ruhe der Entsagung, wie auch in den ausgebreiteten Händen der Gedanke ausgedrückt ist der Unterwerfung unter den göttlichen Willen. Den eigentlichen Moment des Kampfes hat Correggio vermieden; bezeichnend dafür ist, dass er auch den Becher, den in den meisten Darstellungen dieses Gegenstandes der Engel bringt, dem seinigen nicht in die Hand gegeben hat. Mit diesem geschmacklosen Symbol wusste seine einfach menschliche Auffassung nichts anzufangen. Ueberhaupt hat auch hier wieder der Zauber der malerischen Erscheinung das Stoffliche des Vorgangs, die religiöse Bedeutung des Momentes ganz aufgezehrt. Von grosser fast miniaturartiger Vollendung ist die Ausführung; was natürlich Anlass gab die Gewissenhaftigkeit des Künstlers um so mehr zu bewundern, als er um so geringen Preis das Bild gemalt haben sollte.

Nicht bloss ist in dem Bilde das Helldunkel in jener vollkommenen Weise ausgebildet, die den Hauptwerken des Meisters eigenthümlich ist; sondern es findet sich darin auch jene merkwürdige Steigerung desselben, welche aus dem Kontrast einer intensiven, im Bilde selber gegebenen Beleuchtung mit einem umgebenden Dunkel und der feinen Abtönung aller Dinge in diesem sich ergibt. Hierin ist dieses Bild demjenigen Der Nacht (wovon später) nahe verwandt; wesshalb ich es der Zeit nach mehr in die Nähe des letzteren, etwa um 1525, als ein Vorgänger desselben, rücken möchte. Jedenfalls ist diese Ausbildung des Helldunkels, welche die ganze malerische Wirkung beherrscht, in die reifste Periode von Correggio's Schaffen zu setzen. Dass unser Bild nicht viel früher als Die Nacht entstanden ist, dafür mag auch der Umstand sprechen, dass es für einen Einwohner von Reggio gemalt worden; desselben Ortes, wo dem Meister Die Nacht bestellt wurde. Es ist recht wol denkbar, dass der Auftraggeber der letzteren jenes kleine Gemälde gekannt, daran seine Freude gehabt und so den Wunsch gefasst hätte ein in mancher Hinsicht ähnliches zu besitzen.

Von jeher galt das kleine Bild für ein Meisterwerk Correggio's. Eben dass es bei so kleinem Umfange so ausdrucksvoll, von so grosser Wirkung ist, das haben gleichsehr in alter Zeit Vasari und Lomazzo (Trattato della Pittura, p. 171) wie neuerdings Mengs und Waagen bewundert. Vasari nennt das Bild das köstlichste und schönste Werk (mit kleinen Figuren), das man von dem Meister sehen könnte, und die Darstellung des Lichtes, die er besonders hervorhebt, so ähnlich der Wahrheit, dass es sich besser nicht vorstellen und ausdrücken lasse. Er beschreibt dann das Gemälde und findet, dass in dem kleinen Raume der ganze Gegenstand wol verstanden und ausgesprochen sei. Auch Waagen (Treasures etc. II. 275) fand von allen ihm bekannten Schilderungen des Herganges diese die schönste; er glaube kaum, dass es ein anderes Beispiel gebe von so viel Kunst, die in so kleinem Umfange enthalten sei.

Noch wird in das J. 1520 eine Kreuztragung (in der Akademie zu Parma) gesetzt, die öfters unserem Meister zugeschrieben worden. Doch rührt sie sicher nicht von ihm her (s. Verz. b) No. 25).

Sehen wir auf die Arbeiten Correggio's zurück, welche in dem Zeitraum von 1519 bis 1521 fallen sollen und wol zum guten Theil auch fallen: so finden wir auch in den kleineren Werken den Meister, der seiner grossen Aufgabe in S. Giovanni gewachsen und für sie vollkommen ausgerüstet war. Er beherrschte seine Kunst im Grossen wie im Kleinen, und den Charakter, den er ihr gab, wusste er ebenso gut der Kirchenkuppel anzupassen, als dem miniaturartigen Gemälde.

XVIII. Die Freskomalereien in der Kirche S. Giovanni zu Parma. Correggio's Uebersiedelung nach Parma (1522).

Hatte Correggio schon 1519, bald nach den Malereien in S. Paolo, eine kleinere Arbeit — von den erwähnten zweifelhaften Werken abgesehen — für die Benediktiner von S. Giovanni in Parma ausgeführt: so übernahm er nun, laut Kontrakt vom 6. Juli 1520, die Ausmalung der Kuppel und der über der Nische des Chors befindlichen Halbkuppel in der Kirche. Der Vertrag selber ist uns nicht erhalten, sondern nur die verschiedenen Zahlungsbelege für die von C. gelieferte Arbeit von Pungileoni (II. 169—174) aus den Klosterbüchern mitgetheilt. C. erhielt schon an jenem 6. Juli 30 Dukaten Vorausbezahlung, am 23. Jan. 1524 dagegen den letzten Rest der mit ihm ausbedungenen Summe mit 27 Dukaten. Man hat gewöhnlich nach einer Notiz des Pater Zapata aus dem J. 1690 (in dessen handschriftlichen Memorie cavate da' libri del Monastero di S. Giovanni) angenommen, dass der Meister für jene sämmtlichen Malereien 472 Golddukaten empfangen habe. Es heisst daselbst: »Ich sah in dem »libro berettino« unter dem Datum von 1524 bis 1536 auf Fol. 11 eine genaue Nachweisung, dass die ganze Ausgabe für die Malereien des Antonio da Correggio in der Kuppel, am Fries, in den Bogen, an den Pfeilern und an jedem anderen Orte des Hauptschiffes (nave maggiore; bisweilen ward darunter auch der Chor verstanden, zu welchem dann Zapata die Kuppel mitgerechnet hätte) sich auf 472 Golddukaten belief«. Was unter dem libro berettino gemeint ist, wird aus der Stelle nicht deutlich; jedenfalls

war dies Buch oder Verzeichniss schon zu Zeiten Tiraboschi's, welcher jene Bemerkung Zapata's anführt, nicht mehr aufzufinden. Wahrscheinlich ist, dass Zapata falsch las, 472 statt 272, oder im Abschreiben sich irrte; denn etwa anzunehmen, dass jene Summe noch den Lohn für andere Malereien Correggio's in S. Giovanni in sich begriffen hätte, ist keinerlei Grund vorhanden. Die in der Kirche heute noch vorhandenen Rechnungsbelege, in dem »Giornale« und dem »Libro Mastro« (Hauptbuche) zweimal aufgestellt, einmal je nach den verschiedenen Zahlungen, welche der Meister allmälig erhalten, das andere Mal nach den Summen, die für die einzelnen Arbeiten ausbedungen worden, ergeben beide Male die Summe von 272 Dukaten.

In der That scheint C., Alles in Allem gerechnet, nicht mehr bekommen zu haben. Davon fielen 130 und nochmals 65 Dukaten auf die Ausmalung und Verzierung der Kuppel; 5 auf Bereitung des Goldes für den Fries und die Profile derselben; 6 auf die dekorative Arbeit an den Pfeilern, insbesondere die in Kandelabern bestehenden Verzierungen; und 66 auf den rings umlaufenden Fries und sonstige Ornamentation. Wahrscheinlich war in den ersten 130 Dukaten der Lohn für die Malerei in der Halbkuppel der Tribune mit einbegriffen. Die ganze Summe war bescheiden, wol schon in Anbetracht des jungen, erst nur in kleineren Kreisen gekannten Meisters; doch hatte z. B. Rafael für seine Leitung des Baues von St. Peter nicht mehr als 300 Golddukaten jährlich erhalten, eine Bezahlung, die bei dem Unterschied in der Stellung beider Künstler doch von jener anderen nicht allzuweit abzustehen scheint. Nach dem Münzfusse von 1269 wären diese 272 Dukaten etwa gleich 820—850 Gulden südd. Währung, würden aber heutigen Tages bei dem veränderten Metallwerthe etwa einer Summe von 5000 Gulden entsprechen. Für eine nachträgliche Arbeit am äusseren Umgange des Chors (per la pittura fatta al Choro all intorno p. di fuori, d. h. wol an einer Rundmauer, die innerhalb der Kirche den Chor umgab) empfing dann Correggio noch am 25. Okt. 1525 56 Lire. Auf einen Golddukaten wurden in Parma damals 5 Lire gerechnet. Ausserdem scheint der Meister, während er in S. Giovanni beschäftigt war, seinen Unterhalt vom Kloster bezogen, d. h. auf dessen Kosten gelebt zu haben. So nimmt wenigstens ohne Weiteres Tiraboschi an, der sich grundlose Vermuthungen nicht leicht zu Schulden kommen lässt. Eine derartige Ergänzung der an den Künstler zu zahlenden Summe kommt damals, namentlich in kleineren Verhältnissen, nicht selten vor. Doch dass Correggio auch seine Wohnung im Kloster gehabt habe, wie Tiraboschi für wahrscheinlich hält, ist wol nur für die Zeit denkbar, die er allein in Parma zubrachte, während seine Familie noch in der Heimat blieb. Sobald er mit der Gattin und dem kürzlich geborenen Söhnlein nach Parma, um dort seinen bleibenden Aufenthalt zu nehmen, hinüberzog, musste er natürlich seinen eigenen Wohnsitz haben. Pungileoni weiss sogar anzugeben (ich kann nicht sagen, aus welcher Quelle), wo sich derselbe befand: in dem Stadttheil Pescara, in der Nachbarschaft von S. Giovanni. Allein Lebensmittel und allerlei Vorräthe mag der Meister auch dann noch vom Kloster fortbezogen haben. Wir werden noch sehen, dass er öfter zu den Zahlungen für die ihm bestellten Gemälde solche Zuschüsse in Naturalien empfing. Keineswegs ein Zeichen, wie schon bemerkt, dass er sich in dürftigen Umständen befand; wol aber, dass sein Leben in bürgerlichen Kreisen und Gewohnheiten verlief. Merkwürdig ist, dass Correggio, nach einem der Zahlungsbelege vom 28. April 1521, auch ein junges Füllen im Werthe von 8 Dukaten erhielt; wahrscheinlich, da er damals seine Familie noch in der Vaterstadt hatte, zur Erleichterung seiner Hin- und Herreisen zwischen Parma und Correggio.

Da die erste Zahlung schon am 6. Juli 1520 von den Benediktinern geleistet wurde, so nahm wol der Meister bald darauf die grosse Arbeit in Angriff, d. h. natürlich nicht mit der Ausführung selbst, sondern mit den Entwürfen. Denn vorerst nur mit diesen beschäftigt, fand er noch Musse zu jenen Tafelbildern, deren wir einige ungefähr in diese Zeit haben setzen müssen. Wie viel Zeit er dann auf das ganze Werk in der Kirche verwendet hat, lässt sich nicht genau bestimmen. Doch scheint es, dass er bis zum Jan. 1523 die Ausmalung der Kuppel in der Hauptsache vollendet hatte, da ihm bis zum 23. jenes Monats schon über 130 Dukaten ausgezahlt waren. Dabei erlitt die Arbeit verschiedene Unterbrechungen, namentlich ehe sein ganzes Hauswesen nach Parma übergesiedelt war. Auch durch den 1521 über diese Stadt hereinbrechenden Krieg soll nach Pungileoni die Ausführung sich verzögert haben. Dabei macht der Biograph die etwas sonderbare Voraussetzung, Correggio habe jenes im April erhaltene Füllen sich erbeten, um damit, als Parma von den Franzosen besetzt wurde, vor den Kriegsunruhen (die übrigens erst im August begannen) nach Hause zu flüchten, wo er alsdann bis zum wiederhergestellten Frieden verweilt habe. Kaum glaublich. Allein dass der Meister im Sommer 1521 wirklich in der Heimat war, erhellt schon aus dem Ausstellungsdatum der Mitgift, das in eben jene Zeit fällt (s. oben XV). Im Sept. desselben Jahres wird ihm dann sein Sohn Pomponio geboren. Damals nahm er auch in dem Prozesse über das Erbe seines Oheims einen anderen Advokaten an, und noch am 8. Nov. finden wir ihn als Zeugen in einer notariellen Urkunde (Pungileoni I. 128). So scheint sich sein diesmaliger Aufenthalt in Correggio bis an den Schluss des Jahres verlängert zu haben. Eine weitere Unterbrechung hat im Herbste 1522 stattgefunden, diesmal wol nur auf

kürzere Zeit. Den 14. Okt. schloss nämlich Allegri zu Reggio einen Vertrag mit einem Privatmanne ab, hinsichtlich eines diesem zu liefernden Bildes (s. unten); war aber am 1. Nov. wieder in Parma, da er an jenem Datum mit dem Prior der Benediktiner über die Bemalung des Frieses in S. Giovanni übereinkam (Pungileoni II. 174). Somit scheint Correggio zu seiner Arbeit in der Kuppel hauptsächlich die zweite Hälfte des J. 1521 und das J. 1522 verwendet zu haben, eine Zeit also von etwa anderthalb Jahren. Doch muss das Werk schon im Mai 1521 in einer die Mönche befriedigenden Weise begonnen gewesen sein, da sie dem Meister, wie wir gesehen, am 15. dieses Monats die Ehre erwiesen, ihn zum Laienmitgliede ihrer Genossenschaft zu ernennen. Im J. 1523 wird er dann das Uebrige gemalt haben, etwa was von den Zwickeln noch unvollendet war, den unter der Kuppel rings umlaufenden Fries und insbesondere die Halbkuppel in der Chornische. Dass er mit jenem letzten Betrage von 27 Dukaten am 23. Jan. 1524 die ganze kontraktlich festgesetzte Bezahlung erhalten, besagt seine eigenhändige Quittung; darin bezeugt er, »die ganze Bezahlung und den Rest seines Lohnes für die in der besagten Kirche ausgeführte Malerei« empfangen zu haben und erklärt sich »für zufrieden und befriedigt und gänzlich bezahlt« (contento et satisfatto et integramente pagato). Eines der wenigen Schriftstücke — Antonius manu propria steht darunter —, das uns von der Hand des Künstlers erhalten ist.

Dass die Arbeit schon gegen Ende des J. 1522 weit vorgerückt war und nicht bloss bei den Benediktinern, sondern auch in weiteren Kreisen zu Parma grossen Beifall fand, das erhellt aus einem neuen Auftrage, der ihm im Nov. jenes Jahres von Seiten der Domgeistlichen zukam. Spätestens um diese Zeit wird er daher den Entschluss gefasst haben, ganz und gar mit seiner Familie in Parma sich niederzulassen. Die Uebersiedelung setzt Pungileoni in das Frühjahr 1523, nachdem der Prozess mit den Verwandten seiner Frau geschlichtet und ihm deren Besitzthum ausgeliefert war. Allein es zeigt sich kein Grund anzunehmen, dass er so spät erst Frau und Kind ganz zu sich habe kommen lassen. Vielmehr in der zweiten Hälfte des J. 1522 in Parma vollauf beschäftigt und mit Aussicht auf weitere grosse Arbeiten, hat er sich dort wol schon damals mit der Familie häuslich eingerichtet. In Beziehung und Berührung mit der nahen Vaterstadt blieb er natürlich immer.

Ein grosser Theil dieser Malereien in S. Giovanni ist erhalten, aber in üblem Zustande. Vielleicht sind von den grossen Fresko-Werken des Cinquecento, soweit sie überhaupt noch vorhanden sind, keine so sehr vernachlässigt, so schutzlos den zerstörenden Zufällen der Zeit, dem Staub und der Feuchtigkeit, überlassen worden, als die Kuppelgemälde Correggio's in S. Giovanni und im Dome. Wie gleichgültig sich dagegen bald nach Ableben des Meisters die Parmesaner verhielten, haben wir schon gesehen; das scheint auch später nicht anders geworden zu sein, als diese Schätze von den Caracci gleichsam neu entdeckt waren und bis in die jüngste Zeit Gegenstände des Studiums und der Bewunderung geblieben sind. Neuerdings sind wenigstens, ehe sie ganz zu Grunde gehen, die Kompositionen durch die Aquarelle (in der Akademie von Parma) und die darnach ausgeführten Stiche (s. Stiche No. 106—119) in treuer und würdiger Form erhalten.

Von eigenthümlicher Erfindung ist die Ausmalung der Kuppel. Sie ist nicht, wie sonst die Freskomalereien jener Zeit, architektonisch in Felder abgetheilt, was übrigens auch bei der Kuppelform seine besonderen Schwierigkeiten hätte. Eine einzige Darstellung erfüllt vielmehr den ganzen Raum. Es ist Christi Himmelfahrt im Beisein der auf Wolken sitzenden Apostel, das Ganze als Vision des unter ihnen befindlichen greisen Johannes gedacht. Nur eine mässige Anzahl von Figuren, in kolossalem Maßstab, ist auf die grosse Kuppelfläche vertheilt. Eine klare Wirkung, eine deutliche Erscheinung des Ganzen und seiner verschiedenen Theile waren nur auf diese Weise möglich; um so mehr als die Kuppel, ohne Laterne, kein direktes Licht hat und nur von vier tiefer liegenden Seitenfenstern erhellt wird. Hier konnte die Malerei nur durch eine grosse Einfachheit der Anordnung und durch ihr eigenes Licht zu ihrem Rechte kommen. Christus schwebt zwischen lichten Wolken, deren Ränder von einer Unzahl von Engelsköpfen gleichsam eingesäumt sind, wie von himmlischem Glanze verklärt aufwärts. Tiefer, wo die Kuppel sich erweitert, in der mannigfaltigsten Weise ihm zugewendet, sitzen zu je Zweien gruppirt in den ungebundensten Wendungen die Apostel auf Wolken, umgaukelt von Engeln oder vielmehr Knaben-Genien, die auf und zwischen den Wolken ihr fröhliches, kindisches Spiel treiben und die ernsten Gestalten über ihnen schwebend zu tragen scheinen.

In der That ist hier Wenig oder Nichts mehr von dem feierlichen Ernst des religiösen Kultus, von der Weihe des christlichen Gotteshauses, welche die Darstellungen der älteren Meister zu wahren suchten. Vielmehr ist das Ganze eine Verherrlichung frei bewegter, von den Fesseln der Schwere gelöster leiblicher Schönheit, die nur gesteigert wird durch den Ausdruck erhöhter Erregtheit des inneren Lebens. Darauf hatte es auch Correggio besonders angelegt. Im Raume schwebend bis zu völliger Täuschung sollten die Gestalten erscheinen; daher auch die Verschiebung der Körper dargestellt ist, wie wenn sie wirklich von unten gesehen aufwärts sich bewegten. Hier ist vollständig und mit kühner

Meisterschaft jene Verkürzung aus der Untensicht (»di sotto in sù«) durchgeführt, deren erste ausgebildete Beispiele Mantegna und ungefähr gleichzeitig mit ihm Melozzo gegeben und deren Gesetze, wie früher bemerkt, Correggio unzweifelhaft an den Werken des Ersteren studirt hatte. Keine Frage: dieser Schein leiblicher Natürlichkeit war da nicht recht am Platze, wo es sich um die Verklärung des Lebens in einem idealen Momente handelte. Allzu sehr tritt in der Christusgestalt, in den auseinandergereckten Armen, in den aufwärts gezogenen Beinen, welche die Knie fast unmittelbar unter dem Leibe erscheinen lassen, die bloss körperliche Bewegung hervor, die fast an den Seiltänzer erinnert; zugleich kommt so in den Ausdruck des Affekts eine Erregtheit, welche der hohen Feierlichkeit des Vorgangs widerstreitet. Die Apostel, weniger ekstatisch, nur als begeisterte Zuschauer geschildert, haben ebendesshalb eine schönere Wirkung. Unläugbar ist in ihnen die Darstellung edler hoher Männlichkeit dem Meister gelungen. Freilich sind auch sie nicht ganz freizusprechen von einer bis zur Virtuosität gehenden Beweglichkeit und mannigfaltigen Vielwendigkeit der Glieder. Ueberdies hier gleichfalls keine Spur mehr von der hergebrachten Würde kirchlicher Typen, wenig von dem Ausdruck religiöser Stille und Innerlichkeit. Allein die Empfindung einer die Seele tief ergreifenden Theilnahme, einer begeisterten Erregtheit, die in einzelnen Gestalten bis zur Verzückung geht, ist doch höchst lebendig ausgesprochen und gibt der bewegten Schönheit der Körper ein geistiges Element. Fast durchaus nackt sind die Apostel gebildet; die wenigen Gewandstücke, welche einzelne Theile mehr umspielen als verhüllen, heben nur noch mehr die Körperformen hervor. Eine Neuerung, darin sich Correggio von der kirchlichen Ueberlieferung ebenso unbefangen lossagt, als er willkürlich in den Malereien von S. Paolo mit den Gestalten der antiken Mythologie umgegangen war. Vollends ist im Spiel der Genien der Charakter des Religiösen und Feierlichen aufgegeben; für sie ist der ganze Vorgang nur eine Gelegenheit zu ausgelassener Kinderlust, die von der Gelenkigkeit der reizenden Glieder den vollsten Gebrauch macht. Sie reiten auf den Wolken, balgen sich damit, schweben bald darüber, bald darunter, scheinen sie zu tragen oder von ihnen getragen zu werden und spielen dahinter Versteckens. Nach moderner Vorstellung liesse sich fast sagen, sie sind der Humor von der Sache; denn sie sind dahinter gekommen, dass all das religiös-ekstatische Wesen hier nur noch Spiel und Schein der Schönheit ist. Ein solcher Gedanke lag natürlich unserem Meister fern; aber eine daran streifende Freiheit der Empfindung liegt doch hinter dieser Darstellung.

Zu seiner vollen Wirkung kommt das Ganze erst durch das überall hindringende, Alles umschwebende Licht. Vom hellen Grunde lösen sich, selber wieder leuchtend, die Gestalten ab; alle Schatten sind ihrerseits wieder erhellt und durchleuchtet. Auf den vollen warmen Tonmassen der letzteren, namentlich in den Fleischpartieen, beruht zu nicht geringem Theile die Kraft und Deutlichkeit der Wirkung. Wesentlich ist überhaupt in dieser der feine warme Schimmer der nackten Körper; welche unendliche Fähigkeit der menschliche Leib hat, das Licht in sich aufzunehmen, in sich fortwirken, erzittern und wieder aus sich leuchten zu lassen, hat kein Maler besser gewusst, keiner mit grösserer Meisterschaft versinnlicht, als Correggio. Denn die Anschauung der Venezianer, welche im Fleische besonders die warme Lokalfarbe, die eigene oft in's Tiefe spielende Glut hervorhebt, ist eine wesentlich andere. Ueberall ist zugleich das Licht gemildert, noch in seiner höchsten Kraft zart abgetönt, wie andrerseits das tiefste Dunkel noch in sich selber wiederzuleuchten scheint. Das Helldunkel, das den Malereien Correggio's einen so eigenthümlichen Reiz verleiht, ist hier mit dem feinsten Verständniss zu seiner höchsten Ausbildung gebracht. Damit hängt eng zusammen das körperhafte Hervortreten der Figuren, ihre Rundung, ihr Zurückgehen in die Tiefe, ihr täuschendes Schweben im Raume, das Mengs mit vollem Rechte bei keinem anderen Meister so ausgesprochen fand.

Dergestalt geht auch hier die Darstellung bis zu voller Deutlichkeit, bis zum realen Schein des Lebens, während sie doch andrerseits ganz überirdisch, Phantasiegebilde, Mährchen ist. Noch entschiedener sind die Gesetze des architektonischen Raums aufgehoben, als in den Malereien von S. Paolo. Alles geht in der Luft vor, dem Himmel zu, auf Wolken, welche allein eine Art von Basis für die Figuren bilden; in Wahrheit ist die Kuppel weggedacht, und ein Himmel mit zauberischen Gestalten schaut in die Kirche. Bekanntlich ist diese Behandlung der Kirchenmalereien, insbesondere der Ausschmückung der Kuppeln, zum bestimmenden Muster für das 17. und 18. Jahrh. geworden. Man hat diese Anschauung, welche sich der monumentalen Verbindung mit der Architektur überhebt, unbedingt verworfen; nicht ganz mit Recht. Die Kuppel hat einen ganz anderen Charakter als die horizontale Begrenzung; sie ist der Vorstellung des Himmelsgewölbes nicht fremd und will den Eindruck des frei schwebenden Abschlusses hervorbringen. Dies bildet dann die Malerei, allerdings auf eigene Hand, weiter aus und öffnet nun, die Steinschranken sprengend, die Kirche in die lichte Luft, für die gleichsam eindringende Schaar der himmlischen Gestalten. Damit gibt sie freilich die Ruhe und Feierlichkeit architektonischer Anordnung preis und entfesselt ihre Figuren zu jener jubelnden Bewegtheit, die der gemessenen Strenge der eigentlich kirchlichen Kunst widerstreitet.

Erklärlich, dass jenes Werk die verschiedenste

Beurtheilung erfahren. Neben fast abfälliger Kritik (s. Burckhardt, Cicerone, 2. Aufl. p. 964) begeisterte Bewunderung. Für letztere sind die Worte von De Brosses (Lettres hist. et crit. sur l'Italie, Paris an VII. II. 312) bezeichnend: »Diese Malerei besteht nur aus 12 wunderbaren Figuren, die, mit unerhörter Kühnheit gezeichnet, mit so perspektivischer Richtigkeit plafonniren (von unten nach oben gesehen sind), dass sie nicht Ihresgleichen haben. Unter diesen gigantischen Gestalten haben einige in Wirklichkeit nicht mehr als zwei Fuss Höhe, und doch sieht man sie von der Fußsohle bis zum Scheitel, wie wenn sie wahrhaft in der Luft schwebten«. Gerade diese Verkürzung, welche den Oberkörper hinter den unedleren Theilen versteckt, hat man andrerseits dem Meister zum Vorwurf gemacht, und dass er es allerdings darin zu weit getrieben, werden wir noch mehr an dem Kuppelbilde des Domes sehen. Eins aber bleibt ihm dabei unbestritten: die volle Meisterschaft, womit er die Form in jeder Hinsicht beherrschte.

Man hat für solche Meisterschaft, welche alle möglichen Bewegungen und Wendungen des Körpers, auch die kühnsten, mit der grössten Sicherheit darzustellen weiss, nach einem Vorbilde gesucht, dessen unmittelbares Studium Correggio dazu verholfen hätte. Mengs verwies auf Michelangelo und setzte ohne Weiteres voraus, dass von dessen Werken in der Sistina unser Meister eine solche Anregung empfangen habe. Dabei war, wie wir uns erinnern, von vornherein angenommen, dass Correggio in Rom gewesen. Allein von letzterem Irrthum abgesehen, so zeigt sich schon in dem Prinzip der Verkürzung eine ganz andere Anschauung, als Michelangelo hatte. Und auch sonst ist Correggio's Weise, die Schönheit der menschlichen Form zum Ausdruck zu bringen, eine verschiedene. Michelangelo braucht zu seinen Gestaltungen wuchtige, gewaltige Naturen, deren körperliches Leben auf's Höchste und mit überraschender Wahrheit durchgebildet ist, die aber immer von einem tiefernsten Willen, von einem fast tragischen Heldengeiste beherrscht erscheinen. Correggio dagegen gibt auch da, wo er in's Grosse trachtet, den ihm eigenthümlichen Charakter schwebender Leichtigkeit, ja eines beweglichen Spiels der Glieder nicht auf. Zudem bedingt die Anschauungsweise des Florentiners eine Festigkeit der Formerscheinung, welche an die Plastik erinnert, während der Lombarde zwar Form und Bewegung sehr deutlich ausspricht, aber im Schimmer von Licht und Luft zugleich ihre Strenge mildert. Aehnlich sind sie sich darin, dass Beide ihre Meisterschaft zu einer Freiheit der Darstellung führt, welche bisweilen bis zur Willkür geht, indem sie an dem bloss körperlichen Reiz ungewohnter Bewegungen ihre Freude haben und mehr darin leisten, als zum Ausdruck der Sache erforderlich ist. Beide aber sind zu ihrer Meisterschaft auf selbständigem Wege, d. h. unabhängig von einander, gelangt, indem Jeder die Kunstweise fortbildete, welche ihm seine Vorgänger überlieferten. — Andrerseits hat man ein unmittelbares Vorbild für Correggio in Melozzo da Forli finden wollen. Nicht bloss im Allgemeinen, wovon schon die Rede war; sondern insbesondere für seine Kuppelmalerei von S. Giovanni in Melozzo's Werk in der Kirche SS. Apostoli zu Rom. Auch hier war — in einer Halbkuppel — die Himmelfahrt Christi im Chor der Cherubim, im Beisein der emporschauenden Apostel und im Jubel musizirender Engel dargestellt. Wie Richardson berichtet, behauptete insbesondere der Maler Benedetto Luti, der sich vielfach mit Correggio beschäftigte, dass derselbe einige Apostel Melozzo's geradezu kopirt habe. Es war die überraschende Aehnlichkeit der Verkürzungen aus der Untensicht, was diese Meinung veranlasste. Was von diesem angeblichen Einflusse des Melozzo auf Correggio zu halten, haben wir früher gesehen. Ueberdies hat der strenge und mit umbrischen Zügen gemischte Charakter dieses Meisters nichts mit Correggio gemein.

Das Kuppelgemälde erhält seinen Abschluss in den vier Darstellungen an den Zwickeln oder Pendentifs der Kuppel. In jeder ein Evangelist mit einem Kirchenvater: Lukas mit dem hl. Ambrosius, Matthäus mit dem hl. Hieronymus, Johannes mit dem hl. Augustinus, Markus mit dem hl. Gregor, alle gleichfalls auf Wolken sitzend. Auch diese Gestalten sind so verkürzt, wie wenn sie von unten in den Zwickeln wie an ihrem wirklichen Platze gesehen wären, und scheinen langsam aufwärts zu schweben. Allein sie sind weit ruhiger, in Bewegung und Geberden massvoller gehalten, auch zum Unterschiede von den Aposteln in faltenreiche Gewänder gehüllt. Sie bilden gleichsam die Vermittler mit der in der Kirche versammelten Gemeinde; von dem Vorgange über ihnen scheinen sie zu der christlichen Lehre begeistert zu werden, welche sie mit dem Ausdruck tiefer Theilnahme und sinnender Betrachtung in die heiligen Bücher niederlegen. Es sind edle Gestalten, denen Würde und Grösse zu verleihen dem Meister wol gelungen ist. In ihnen beruhigt sich und verklingt gleichsam die schwungvolle Erregtheit des Ganzen. An fröhlichen Genien-Knaben aber fehlt es auch hier nicht; lustig tummeln sie sich zwischen den Wolken bis zu den die Zwickel begränzenden Archivolten oder treiben gar ihr loses Spiel mit den Attributen der Evangelisten und Kirchenväter.

Der unter der Kuppel umlaufende Fries endlich, von vier runden Fenstern durchschnitten, zeigt in anmuthiger Verzierung die Thiere der Evangelisten mit spielenden Putten zwischen Kränzen, Bändern und Laubgewinden (abgebildet bei Pungileoni II). Hier bewies Correggio, dass er sich auch auf architektonische, rythmisch

gemessene Ornamentation in einer wirksamen Mischung von Arabesken und Figuren wol verstand. Wenn er sie dennoch in seinen monumentalen Werken so selten verwandte, so bekundet dies nur jene Eigenthümlichkeit seiner Anschauung, welche die Malerei der Architektur nicht mehr einordnete, sondern die Ausstattung der Räume in eine selbständige malerische Darstellung zusammenfasste. Auch der übrige grau in grau gemalte Ornamentenschmuck der Kirche rührt in der Hauptsache, d. h. in der Zeichnung von Correggio her; insbesondere der rings umlaufende Fries, die Kandelaber-Verzierungen der Pilaster und die Arabesken an den Archivolten. Der Fries wird von Genien gebildet, welche sich je zu Zweien um Opferaltäre gruppiren. Die Ausführung dieser Dekoration wird den Schülern Correggio's, dem Franc. Maria Rondani und einem Meister Torelli zugeschrieben; dass aber wenigstens der Entwurf unserem Meister angehört, bezeugt das Ausgabebuch im Archiv des Klosters, darin nach Vertrag Correggio's mit dem Prior Basilio vom Allerheiligen-Tage des J. 1522 für »den Fries rings um den Körper der Kirche, die Pilaster und Archivolten miteinbegriffen« eine Bezahlung von 66 Dukaten festgesetzt ist (Tiraboschi, Biblioteca VI. 261; Pungileoni II. 174). Auch fanden sich unter den Zeichnungen, welche Vasari gesammelt hatte, Skizzen zu jenen im Friese befindlichen Genien in Rothstift, welche dem Meister mit aller Bestimmtheit zugeschrieben wurden und deren das Kabinet Richardson (Richardson, Description etc. II. 657—662) noch einige zu besitzen behauptete. — In den Arabesken und im Charakter der Komposition lehnen sich diese Verzierungen an antike Vorbilder, namentlich an Motive von Basreliefs an, jedoch in der freien Weise, welche wir schon bei den Malereien von S. Paolo kennen gelernt haben. Doch sind sie verschieden von jener Ornamentation der Renaissance, die insbesondere in Rom von Rafael und seiner Schule ausgebildet wurde; auch hierin zeigt sich, wie wenig Correggio von römischen Einflüssen bestimmt war. Weit mehr erinnern sie an die Verzierungsweise nach dem Vorgange Alberti's und Mantegna's, von welcher sich in Mantua heute noch Spuren finden.

Des Meisters Malerei in der Halbkuppel der Tribune ist daselbst nicht mehr erhalten. Als sich im Laufe des 16. Jahrh. die Kirche für die wachsende Gemeinde zu eng erwies, der Chor verlängert werden sollte und daher die alte Tribune abgebrochen wurde, um an ihrer Stelle einen geräumigen Chor der Kirche anzufügen, versuchte man das Bild von der Mauer loszulösen; allein der Versuch misslang, nur die Hauptgruppe erhielt sich nothdürftig und befindet sich gegenwärtig in der Bibliothek zu Parma (s. Verz. a) No. 3a und Bruchstücke a) No. 3b und c). Doch wurde vor dem Abbruch fast die ganze Darstellung von Annib. und Agost. Caracci stückweise kopirt, dann an der neuen Halbkuppel von Cesare Aretusi, so treu er es vermochte, wiederholt (vollendet von Ercole Pio und Gio. Ant. Paganino). Es ist die Krönung der Maria, inmitten von Heiligen und Engeln; die Heiligen geschildert als tief erregte Zeugen der Handlung, deren Bedeutung Maria selber mit leidenschaftlicher Innigkeit zu empfinden scheint; die Genien aber die Mittelgruppe in festlichem Jubel wie umflatternd, bei Spiel und Musik vom Genuss der Seligkeit wie von einem Wirbel ergriffen. Diese Schilderung der anmuthigsten Lust ist indessen von einer gewissen Geziertheit nicht freizusprechen. Zu gutem Theil mag das auf Rechnung der Nachahmung kommen; allein schon in den Geberden, die doch Correggio's Erfindung sind, spricht sich eine heftige, fast nervöse Empfindung aus, ebenso in den Bewegungen eine den Körper zu ungewöhnlich wendende Lebhaftigkeit. Auch der Haltung der Madonna, so reizend sie ist, gebricht es an Einfachheit, dem krönenden Christus an Würde. Es ist eben dieser Vorstellung eine religiöse oder vielmehr kirchliche Bedeutung eigen, die sich nicht umgehen, nicht in's Rein-Menschliche oder in eine freie Idealwelt auflösen liess. Die feierliche Ruhe der Anordnung, die hier am Platze gewesen wäre und die Correggio selber in einem seiner ersten Werke, in der Madonna des hl. Franziskus, zu einem schönen Ausdruck gebracht hatte, war längst von ihm aufgegeben. Das Leben in seiner vollsten Empfindung zu schildern, mitten in seinem Erguss gleichsam aus der Seele in die Erscheinung und daher in jener Bewegtheit, darin sich beide gegenseitig durchdringen, das war die eigentliche Aufgabe seiner Kunst geworden.

Noch malte er in Fresko in derselben Kirche den Evangelisten Johannes — schreibend, das Buch auf dem Schoosse, in freier schöner Haltung, mit begeisterter Wendung des Kopfes nach oben — in einer Lünette über der Thüre die zum Kreuzgang des Klosters führt. In dieser Gestalt, sowie in jenen der Evangelisten und Kirchenväter (in den Zwickeln) haben Einige, insbesondere Mengs, rafaelische Einflüsse entdecken wollen, weil sie das Maß der schönen Bewegung, der edle und mehr gehaltene Rythmus der Formen, die stilvolle Gewandung an den Meister von Urbino erinnerten. Allein hier ist keine andere Verwandtschaft, als sich öfters zwischen den Werken hervorragender Meister einer ausgebildeten Epoche findet, die eben, weil sie die ganze Kunst ihrer Zeit zusammenfassen und zu ihrer Höhe bringen, manche Züge gemeinsam haben und auszutauschen scheinen.

XIX. Das Martyrium der hh. Placidus und Flavia und die Pietà. — Die Freskobilder: Verkündigung und Madonna della Scala.

Ausser den Fresken in der Kirche S. Giovanni malte Correggio für eine Kapelle derselben noch

zwei Altarbilder. Nach der Versicherung des Pater Resta wäre ihm auch die Ausführung des Gemäldes für den Hauptaltar zugedacht gewesen, dieselbe jedoch der Kosten halber unterblieben. In der That hat die Kirche seit dem 16. Jahrh. kein Hauptaltarbild besessen; allein wir wissen, dass den Aussagen Resta's nicht zu trauen ist. Besass er doch gleichfalls zu dem in Aussicht genommenen Gemälde den angeblichen Entwurf, der dann in das Kabinet Richardson übergegangen sein soll; was aber von diesen Zeichnungen im Besitze Resta's zu halten, ist schon früher bemerkt.

Jene Kapelle war von dem Benediktiner Don Placido del Bono, dem Beichtvater Paul's III., gegründet und es ist nicht unwahrscheinlich, dass von diesem auch die beiden Altartafeln bestellt wurden. Wenigstens ist kaum denkbar, dass sich Correggio aus eigenem Antriebe den Gegenstand der einen als Vorwurf gewählt haben sollte. Beide befinden sich jetzt in der Galerie zu Parma. Die eine stellt das Märtyrerthum der hh. Placidus und Flavia vor, die andere eine Pietà (beide auf einer Art von grobem Tafelleinen gemalt). Bezeichnend ist, wie der Meister in jenem Marterbilde die blutige Katastrophe behandelt hat. Die Legende meldet, dass Placidus, der Sohn des Patriziers Tertullus, früh von dem hl. Benedikt von Nursia für das Evangelium gewonnen und herangebildet, dann für Ausbreitung desselben thätig, zu diesem Zwecke nach Messina zog und dort ein Kloster gründete. Ihm folgten, von gleichem christlichem Eifer getrieben, die Schwester Flavia, die Gebrüder Eutychius und Viktorinus. Bald aber landete ein Schiff mit arabischen Horden, welche das Land verwüsteten und den Christen einen entsetzlichen Tod bereiteten. Diesen galt es zu schildern, um den Schutzheiligen des Stifters Don Placido zu verherrlichen. Correggio wählte daher den Moment, da Placidus und Flavia unter den Henkerstreichen zusammensinken, nachdem Eutychius und Viktorinus schon gefallen sind. Allein so vortrefflich die Malerei ist: man sieht sofort, dass hier der Meister nicht auf seinem Felde war. Die Henkersknechte — in einem Phantasiekostüm, das ihre Formen kräftig heraushebt — thun ihre Arbeit wie ein gewohntes Geschäft, und die Heiligen erleiden ihr Schicksal wie ein gewöhnliches Erlebniss, mit dem Ausdruck seliger Ergebung, wie wenn kein Schmerz sie berührte. Mit durchbohrter Brust und geöffneten Armen scheint Flavia den letzten Todesstoss ruhig zu erwarten, das Antlitz entzückt nach oben gewendet, während Placidus mit klaffender Halswunde unbeirrt dem zweiten Schlage entgegensieht; rechts, in den Rahmen hineingehend, die beiden Rümpfe und Köpfe der schon Enthaupteten. Die Doppelhandlung, die das Bild fast in zwei ganz gleiche Hälften theilt, zersplittert die Komposition; wodurch schon die Wirkung geschwächt ist. Doch schien, was der Anordnung fehlte, die gesteigerte Kraft des Ausdrucks ersetzen zu können; durch den Kontrast mit dem gräulichsten Untergang konnte der Ausdruck übermenschlicher Verklärung doppelt wirksam sein. Hier aber zeigte sich, dass dem Künstler die eigenthümlich christliche Empfindung, der fromme Aufschwung der Seele mitten in der Abtödtung des Fleisches, ganz und gar fremd war. Offenbar war es ihm nicht darum zu thun, die Innigkeit eines Glaubenseifers, der auch die Vernichtung überwindet, ergreifend zu schildern; nichts in seiner Natur trieb ihn dazu, noch lag es überhaupt in seinen Mitteln. Auch hier ist dem Maler die Schönheit der Erscheinung im Grunde die Hauptsache; in reicher anmuthiger Landschaft lässt er die tragische Szene spielen, und über der schönen Flavia, deren Haupt am wallenden Haar der Henker noch mehr zurückzieht, schwebt mit Palme und Kranz ein lieblicher Engel. Nur noch mehr tritt die Schönheit hervor durch den Gegensatz des Todesstreichs, der dies blühende Leben trifft. Allein läugnen lässt sich nicht, dass hier für die Empfindung ein Mangel bleibt und der Widerstreit dieser Schönheit mit der grässlichen Vernichtung, der sie hülflos anheimfällt, ungelöst bleibt. Auch darin übrigens, in dieser Schilderung von Tod und Pein christlicher Märtyrer, ist Correggio zum Vorbild für die spätere Kunst geworden, sofern diese gleichfalls im Moment der Zerstörung und des Untergangs die Schönheit der Formen erst recht spielen liess. Nur suchte sie zugleich, indem sie in der Strömung der Gegenreformation sich bewegte, mit dem verzückten Ausdruck leidenschaftlicher Frömmigkeit mitten im Schmerze einen besonderen Effekt zu erzielen. — Bewunderswerth ist wieder die malerische Durchführung; auch im Einzelnen von grosser Wirkung, so z. B. wie sich die Gestalt des von hinten gesehenen Henkers vom hellblauen Grunde hell abhebt. Dabei ist an sich der Zusammenklang der lebhaften und doch durchaus mild gehaltenen Farbentöne vom grössten Reiz. Auch die Schattenpartieen wirken licht und heben die Form voll heraus; es ist wieder dieser Zauber der Gestalten, welche im Lichte schweben, in diesem feinen Elemente zu athmen, sich zu bewegen scheinen.

Auch die andere Vorstellung, die der Pietà, entsprach nicht ganz dem Talente Correggio's. Das Bild behandelt nicht sowol den Leichnam Jesu im Schoße der Maria als vielmehr den auf die Kreuzabnahme unmittelbar folgenden Moment. Den Ausdruck eines tieferen Seelenleidens, eines tragischen Vorgangs, der die Betroffenen noch heftig erschüttert, aber doch schon in der Gegenkraft des duldenden Geistes ein Gegengewicht findet, vermochte der Meister gleichfalls nicht ganz zu treffen. Correggio geht hier umgekehrt in der naturwahren Darstellung des Schmerzes, insbesondere seiner physischen Wirkungen im Einzelnen zu weit, wie z. B. in

dem Krampf der Hände und Füsse am Leichnam Jesu. Auch im Ausdruck der inneren Empfindung ist hier nicht überall das rechte Maß gehalten. Völlig preisgegeben erscheint die weinende Magdalena zu Füssen des Heilands ihrem Schmerze; übertrieben, zerwühlend, geradezu entstellend ist der Jammer auch in den Köpfen der beiden anderen zu Häupten des Heilands klagenden Gestalten (wovon die eine Johannes) ausgeprägt. Von schöner Wirkung ist dagegen die ohnmächtig hinsinkende Madonna, an deren Kniee der Leichnam des Sohnes gelehnt ist, ergreifend der Kontrast dieses zurücktretenden Lebens, der schwindenden Seele, welche den Leib zu verlassen scheint, mit der völligen Entseelung der Gestalt Christi; auch der Ausdruck des überstandenen Leidens im Kopfe des letzteren edel und still. Im Mittelgrunde, wieder in reicher Landschaft, der Balken des Kreuzes mit der Leiter, welche Joseph von Arimathia herabsteigt. Malerisch ist auch dieses Bild vollendet und in dem leuchtenden Zusammenspiel der Töne, darin die aufgehellten Schatten die lichten Stellen nur noch mehr herausheben, von nicht geringerer Wirkung. s. Verz. a) No. 9 und 10.

Diese Kreuzabnahme zeigt deutlich, in welchen Schranken Correggio's Talent beschlossen war. Die Hauptgruppe der Maria mit dem Heiland, ergänzt durch die im Mittelgrunde angedeutete Szene, hinterlässt einen reinen und tiefen Eindruck. Denn hier ist es nicht der Moment des höchsten Schmerzes selber, den der Maler schildert, sondern die ergreifende, aber zur Ruhe zurückgekehrte Auflösung des Lebens, welche den Seele und Leib erschütternden Kampf der Vernichtung hinter sich hat. Dieses Schwinden des Lebens, das dem heftigsten Leiden unmittelbar wie süsse Ermattung folgt und den Körper in der letzten Bewegung der ausathmenden Seele zeigt — das hat Correggio nicht minder wahr und anziehend zu versinnlichen gewusst, als das in Lust und Freude voll empfundene Leben. Allein das Leiden in seiner ungebrochenen Kraft, den schlagenden Moment der Vernichtung können seine Gestalten nicht ertragen. Ueberwältigt werden sie vom Schmerze und unterliegen ihm willenlos; ohne Widerstand trifft der Sturm diese reizvollen nur zum Lebensgenuss geschaffenen Wesen und bricht sie. Schon die Köpfe haben den grossen Schnitt nicht, der Schmerz und Leiden überdauern kann. Und was sonst den anmuthigen Geschöpfen des Malers einen so zwingenden Zug giebt, ihre bis zur Gegenwart heraustretende Natürlichkeit: gerade dies schlägt hier zu ihrem Nachtheile aus. Der Darstellung eines äussersten Schmerzes weicht Correggio gerne aus; sobald er sie aber unternimmt, treibt er den Ausdruck bis zur realistischen Wahrheit, die selbst die Entstellung der Formen nicht scheut. Und so steigt der Meister, der eigentlich nur im Zauberreiche der Phantasie oder einer verklärten Sinnlichkeit heimisch scheint, plötzlich in eine Wirklichkeit herab, die von kleiner und gewöhnlicher Natur nicht frei ist.

Auch dieser Realismus in der Darstellung des Schmerzes ist auf die spätere Kunst übergegangen. Nicht bloss auf die naturalistische Richtung derselben, welche schon aus eigenem Antrieb auf die Ausbildung dieses Zuges sich verlegte; sondern auch auf die Manieristen und die Akademiker, welche neben der Schönheit der Formen auch die Natürlichkeit des Ausdrucks sich zur Aufgabe setzten. Thränen und ein weinendes Frauengesicht so natürlich als möglich und doch zugleich noch anmuthig darzustellen, das galt ihnen für meisterhaft. Diese im Grunde unmögliche Vereinigung meinten sie auch in Correggio, insbesondere in der Magdalena der Pietà zu finden. Daher das überschwängliche und schwülstige Lob, damit Scannelli (Microcosmo, p. 277) diese Figur, »die anmuthig weinende«, deren klagende Stimme man zu hören glaube, überschüttet. Ihm zufolge soll auch Guercino (s. den Art. Barbieri), seiner Zeit einer der angesehensten Meister, erklärt haben: »diese Magdalena des Correggio ist ein Wunder ohne Gleichen in der Kunst, und sie weint wahrhaftig ohne die geringste Entstellung des Gesichtes«. In der Realität des die Seele erschütternden Ausdrucks haben diese Meister den grossen Vorgänger noch zu überbieten getrachtet; allein blieb Correggio wenigstens innerhalb der Natur, so gingen sie bis zur Verzerrung fort, die ihre Wirkung um so mehr verfehlt, als sie doch noch eine gewisse Anmuth der Formen festhalten wollen und damit die baarste Nüchternheit der Empfindung verrathen.

Während Correggio in S. Giovanni beschäftigt war, führte er ausser jenen Bildern, wahrscheinlich um das J. 1520, noch zwei kleinere Freskogemälde aus. Das eine ist eine Verkündigung, ursprünglich in einer Lünette der alten Kirche der Annunziazione (nicht in S. Francesco, wie Vasari irrthümlich berichtet), später, als diese 1546 unter Pier Luigi Farnese zerstört wurde, um an ihrer Stelle ein Kastell zu erbauen, in die innere Vorhalle der neuen Kirche S. Annunziata eingesetzt. Dort befindet sich das Bild heute noch, aber in ziemlich schlimmem Zustande, da es, wahrscheinlich zu früh an der frischen Mauer befestigt, durch Feuchtigkeit sehr gelitten hat. Fast ist nur noch die Komposition zu erkennen, während zu Tiraboschi's Zeiten wenigstens der Kopf der Maria noch gut erhalten war. Noch ist übrigens die »wunderbare Schönheit«, welche Tiraboschi ihm zuspricht, nicht ganz erloschen. Der Erzengel scheint eben vom Himmel herab und aus einer Wolke der sich beugenden Madonna entgegenzuschweben; von sprechendem Ausdruck sind das lichte Antlitz, der zum Reden geöffnete Mund und die verkündende Geberde. Auf der Wolke wieder vier leicht bewegte Genien, wovon Einer mit der Lilie, während zwei andere im Schatten der Fittige des Erzengels ihr

loses frohes Spiel treiben. Von besonderem Reiz aber ist Maria, von einer süssen Befangenheit in ihrer doppelten Bewegung: an ihrem Betpulte knieend und halb in holder Verschämtheit abwehrend, halb doch wieder, die Hand auf der beklemmten Brust, liebevoll und sehnsüchtig dem Engel sich zuwendend. Die zierliche Bewegung der beiden Figuren lässt sich in späteren Bildern des gleichen Inhalts öfters wiederfinden. Ueber die Veranlassung des Bildes ist keine Nachricht überliefert (s. Verz. a) No. 5).

Besser erhalten ist das andere Gemälde: Madonna mit dem auf ihrem Schoosse kauernden Kinde, gen. Madonna della Scala, beide in liebkosender Haltung (überlebensgross). Es befand sich wahrscheinlich über dem östlichen Thore der Stadt, welches Porta Romana hiess, entweder an der äusseren Mauer oder in einem Zimmer, welches zum Thorgebäude gehörte, bei der Kirche S. Michele dall' Arco. Vasari sah es noch, wie aus seinen Worten hervorgeht, an dem alten Platze »über dem Thore«. Bei baulichen Veränderungen, welche unter dem Papste Paul III. 1555 mit dieser Kirche und demzufolge auch mit jener Mauer vorgenommen wurden, liess man des verehrten Bildes halber die Mauer, darauf es gemalt war, stehen und machte sie zur Rückwand eines daran gebauten Kirchleins. Da das Bild ziemlich hoch angebracht gewesen, wurde auch der Bau erhöht und Stufen errichtet um hinaufzuführen: woher der Name Madonna della Scala. Im J. 1812 wurde das Kirchlein eingerissen, und nun das Gemälde mit grosser Sorgfalt durch den Baumeister Pietro Bicchieri von der Mauer abgelöst und (mit Erlaubniss des französischen Präfekten) in die Akademie gebracht. — Es trägt doch auch mannigfache Spuren der Beschädigung; so insbesondere durch die Anheftung von Weihgeschenken, die es sich als öffentliches Kultusbild gefallen lassen musste, wie z. B. das Aufsetzen einer silbernen Krone, welche Maria sogar noch um die Mitte des 18. Jahrh. trug. — Das zärtliche Spiel von Mutter und Kind, ihr liebevolles lächelndes Sich-zuneigen ist hier in wenigen ausdrucksvollen Zügen auf die anziehendste Weise versinnlicht. Vasari lobt an dem Bilde insbesondere das anmuthige Kolorit bei der Freskobehandlung und fügt bei, dass es namentlich von den fremden Reisenden, die sonst Nichts von Correggio kannten und also hier den Meister zuerst kennen lernten, auf's Höchste bewundert wurde. Das scheint doch anzudeuten, dass sich das Bild an der Aussenwand der Stadtmauer befand (s. das Verz. a) No. 6), wie die Worte Vasari's — sopra una porta — streng genommen bezeugen, und mithin dem von dieser Seite Herankommenden sofort sichtbar war. Dass aber Correggio die Aufgabe zufiel an dieser Stelle wie zum Schutze der Stadt und zum Empfang der Eintretenden die Madonna zu malen, das beweist, zu welchem Ansehen er damals in Parma gelangt war.

XX. Die Domkuppel zu Parma.

Wie es ihm auch späterhin in Parma gegangen sein mag: dass er zu jener Zeit, da er die Malereien in S. Giovanni ihrer Vollendung entgegenführte, als Meister eine höchst ehrenvolle Stellung in Parma einnahm, dafür bietet sich noch ein anderes und bedeutsameres Anzeichen. Im Herbste des J. 1522 erhielt er nämlich von dem Kapitel des Doms zu Parma den Auftrag, den gesammten Chor (mit der Chorkapelle) und die Kuppel der Kirche auszumalen. Correggio scheint diese Arbeit erst einige Jahre später, nachdem er mit der anderen in S. Giovanni zu Ende war, begonnen zu haben; eine Anzahl von Oelbildern, welche wir später betrachten, ist noch vorher entstanden.

Der mit den Geistlichen und Bauvorstehern der Kathedrale abgeschlossene Vertrag ist vom 3. Nov. 1522 (s. die Urkunde bei Pungileoni, II. 183). Er bestimmt, dass »Antonio de Corrigia« Alles was zum Chor gehöre und die Kuppel nebst Bögen und Pfeilern, nebst Gewölben und Nischen, jedoch mit Ausschluss der umlaufenden Kapellen, mit Malereien zu schmücken habe, deren Gegenstände ihm gegeben würden und welche die Natur, die Bronze oder den Marmor nachzuahmen hätten, »je nachdem es der Ort und die Bestimmung des Baues, sowie die Schicklichkeit (ragione) und die Schönheit der Malerei selber verlangen«. Dagegen machen sich die Bauvorsteher anheischig dem Meister Antonio 100 Dukaten zur Verzierung dieser Malereien (wahrscheinlich mit Gold) und zum Lohn für besagte Malerei 1000 Dukaten in Gold zu geben, auch die Gerüste herzustellen und den Bewurf der Mauer auf ihre Kosten zu besorgen. Von Seiten Correggio's ist dazu bemerkt: nachdem er sich die Arbeit, um welche es sich handle, angesehen, könne er dieselbe zur Ehre des Ortes und zu ihrer (d. h. der Besteller sowol als des Malers) eigenen Ehre nicht für weniger als für 1000 Dukaten übernehmen; wobei er sich ausser den übrigen Nebenerfordernissen noch eine grosse Kammer oder geschlossene Kapelle zur Anfertigung der Zeichnungen ausbedang. Die Satzwendung, welche vom Lohne spricht, lässt eigentlich auf eine höhere Forderung schliessen, als die Besteller zugestanden; und in der That findet sich in dem zu Parma noch vorhandenen Schriftstück von der Hand des Meisters die Summe von 1200 Dukaten angegeben, aber ausgestrichen und darüber 1000 gesetzt. Man scheint also während des Vertragsabschlusses noch nicht ganz einig gewesen zu sein, Correggio jedoch am letzten Ende nachgegeben zu haben. Oder es fand ein Ausgleich statt. Bei Tiraboschi findet sich die Wendung, die er einer früheren Veröffentlichung des Vertrags durch Affò (Vita del Parmigianino, p. 30) entnahm, dass der Maler 1200 Dukaten im Ganzen verlangte, wobei er sich verpflichtete deren 100 auf den Goldgebrauch

bei der Ausführung zu verwenden; dass man aber übereinkam ihm 1000 Dukaten für seine ganze Arbeit zu geben und ausserdem 100 für jenen Zweck auszubezahlen. Man verständigte sich also, indem Correggio 100 Dukaten von seiner Forderung nachliess. Uebrigens war die ausgemachte Summe für jene Zeit bedeutend und überstieg weit den von den Mönchen zu S. Giovanni gezahlten Lohn; nach den heutigen Verhältnissen würde sie einer Summe von etwa 10000 Thlrn. entsprechen.

Eine solche Forderung von Seiten Correggio's beweist, dass er sich seines Werthes vollkommen bewusst geworden, wie andrerseits das Zugeständniss der Summe mit einem nur kleinen Abzug die Anerkennung bezeugt, die er damals als vorzüglicher Meister in Parma gefunden. Nach dem Vorgange der grösseren Städte, dem Beispiele von Rom und Florenz, betrachtete das Kapitel die würdige Ausschmückung des Doms als eine Sache von Wichtigkeit; das erhellt auch aus den weiteren Aufträgen, mit denen die Geistlichen zur sonstigen Ausstattung der Kirche die besten Maler zu Parma betrauten. Ebenfalls im Nov. 1522 wurden desshalb mit Parmigianino (s. Mazzola), Franc. Maria Rondani, Michelang Anselmi, im Dez. mit Aless. Araldi die Verträge ausgefertigt. Der Letztere war weit älter als Correggio; dagegen die drei anderen jüngeren Künstler sich ihm angeschlossen hatten und mehr oder minder in seiner Weise zu arbeiten suchten. Wie diesem aber die Hauptaufgabe zugefallen, so war er auch der Hauptmeister. Wir werden sehen, dass Correggio eine Schule im strengen Sinne des Wortes nicht gebildet hat und nicht bilden konnte; aber er fand Anhänger und Nachahmer, und die jüngeren Talente des Landes entwickelten sich unter seinem Einflusse. Letzterer fand offenbar schon um jene Zeit statt und gibt einen neuen Beweis von der Bedeutung, welche der Maler in dem Gebiete seiner Wirksamkeit erlangt hatte. Dass aber unter solchen Umständen von einem Kampf mit der Armuth nicht die Rede sein konnte, erhellt von selbst.

Den 29. Sept. 1526 erhielt Correggio (nach der Urkunde bei Pungileoni, II. 201) von den Bauvorstehern 76 Dukaten als Rest zur Zahlung des ersten Viertels der bedungenen Summe, das nach dem Aktenstück 275 Dukaten, oder den Dukaten zu 5 Lire und 7 Soldi gerechnet, 1400 Lire betrug (Tiraboschi berechnet den Betrag nach Affò auf 1471 Parmeser Liren und 5 Soldi). Er hatte also schon vorher 189 Duk. empfangen, doch wol frühestens im J. 1526 mit der Arbeit begonnen; denn es war, wie sich aus einem anderen Vertrage zur Ausmalung derselben Kirche ergibt (s. Martini, p. 182), gebräuchlich, ein Viertel dem Meister zu zahlen, ehe er »das Gerüste bestieg und die Arbeit begann«. Das zweite Viertel wurde ihm erst am 17. Nov. 1530 zu seinem vollen Betrage eingehändigt (Urkunde bei Pungileoni, II. 227, nach der für Gherardo Brunorio genommenen Kopie), indem ihm damals als Rest der zweiten 275 Duk. 175, oder, den Dukaten diesmal zu 6 Lire gerechnet, 1050 L. (nicht 1500, wie Martini angibt) angewiesen wurden. Im J. 1530 werden daher die Malereien in der Kuppel so ziemlich vollendet gewesen sein. Zur Ausführung derjenigen im Chore kam es gar nicht; wesshalb Correggio die Arbeit liegen liess oder vielmehr nur zur einen Hälfte vollzog, werden wir später sehen. Noch schienen übrigens die Geistlichen der Kathedrale auf die Vollendung zu hoffen; denn wie Pungileoni (II. 230) in den Schuldbüchern der Kirche von 1549 auf 1550 fand, machten sie erst nach dem Tode des Malers an seine Erben auf eine Entschädigung von 140 Lire Anspruch, weil Correggio gestorben, ohne das Werk in der Kuppel ganz zu vollenden. Der Meister erhielt also für seine im Dom ausgeführten Fresken, diese 140 Lire gleich ungefähr 23 Dukaten abgerechnet, 527 Duk.; da aber wahrscheinlich jene kleine Summe nicht zurückgezahlt wurde, in Wahrheit 550 Dukaten (nicht 350, wie Förster zu Vasari III. I. p. 64 und nach ihm Guhl, Künstlerbriefe I. 157 irrthümlich berichten). Eine Summe, die den Bedingungen des ursprünglichen Vertrags wol zu entsprechen schien, da nur die eine Hälfte der Arbeit gethan war. Dass die Bauvorsteher für die andere Hälfte noch auf Correggio warteten, geht auch aus dem Vertrage mit Giorgio Gandini, gen. del Grano (s. Gandini) hervor, darin sie diesem die Ausmalung des Chors (»Capella maggiore«) übertrugen; er ist erst nach dem Tode Correggio's, am 19. Mai 1536, ausgestellt. Mit diesem Meister wurde die Arbeit um 350 Goldscudi ausbedungen (der Scudo gleich dem Dukaten); um einen weit geringeren Preis also, als man C. zugestanden hatte.

Weit mehr noch als die von S. Giovanni haben die Kuppelfresken des Doms gelitten und kaum sind sie noch erkennbar. Schon im 18. Jahrh. klagten die reisenden Kunstfreunde, dass nicht Eine Figur mehr ganz erhalten sei. Nach Ratti's Bericht waren sie nicht bloss vom Kerzenqualm, sondern in Folge eines Diebstahls der kupfernen Dachplatten insbesondere noch durch eindringende Feuchtigkeit beschädigt worden. Dass man sie gerade davor gleich Anfangs zu schützen gesucht hatte, erhellt aus zwei (von Pungileoni II. 231 angeführten) Schriftstücken, vom 27. März 1533 und 29. Nov. 1538, wonach schon damals die Kuppel mit einer Bedeckung von Kupfer und Blei versehen wurde.

Der Gegenstand des Kuppelbildes ist diesmal die Himmelfahrt Mariä. In seinem höchsten Momente schildert Correggio den Vorgang: wie wenn die Jungfrau, nicht getragen sowol als leicht emporgeschwungen von lichten Wolken und zahllosen Genien, eben anlangte in den weit geöffneten Himmel und hier wieder empfangen würde vom Jubel der Engels- und Heiligen-Schaaren. Ihr entgegen schwebt in der kühnsten

Bewegung der Erzengel Gabriel, rings um ihn leerer lichter Raum, wie wenn er aus unendlicher Höhe, aus einem schrankenlosen Lichtmeer herabkäme. Von allen Seiten umströmt beide in fessellosem Reigen jauchzend und musizirend ein zahlloses Engelheer, das durch die Lüfte in den freiesten Wendungen der Körper sich schwingt, wie in beflügelnder, die Glieder lösender Lust. Unten im breiteren Ring der Kuppel, vor einer Art Brüstung, welche zugleich einen umlaufenden Sockel der Kuppel zu bilden scheint, in ruhigerer Haltung die Apostel, meistens zu Zweien gruppirt und begeistert aufschauend zu dem himmlischen Vorgang. Hinter ihnen auf dem oberen Gesims der Brüstung, in den mannigfaltigsten Stellungen und Lagen, wieder Genien im zarten Uebergangsalter vom Knaben zum Jüngling, die gleich dienenden Begleitern und wie im Vorhof des Paradieses Wolgerüche aus Schaalen giessen, Weihrauchgefässe schwingen und Kandelaber halten. Endlich in den vier Zwickeln der Kuppel die vier Schutzheiligen von Parma, Johannes der Täufer, Thomas, Hilarius und Bernhard, sie ebenfalls auf Wolken von Genien aufwärts getragen, nur in leiserer Bewegung, wie wenn sie langsam dem Himmel zuzögen. Und so erscheint das Ganze wie ein gewaltiger Flug nach oben, der die ganze Heerschaar der christlichen Welt in seligem Taumel von der Erde losgelöst hat, in immer kühneren Zügen aufwärts führt und endlich in ein strahlendes Lichtmeer vor dem Auge wie vergehen lässt.

Die Meisterschaft, mit welcher in dieser Darstellung die grössten Schwierigkeiten — schon diejenigen der Zeichnung auf der gewölbten Fläche — fast spielend überwunden sind, hat von jeher und namentlich im 17. und 18. Jahrh. die lebhafteste Bewunderung erregt. Hier sei zusammengefasst, meint schon Scannelli (Microcosmo, pp. 18 und 19), was sonst die besten Meister nur vereinzelt gegeben hätten; wie eine göttliche Idee habe der einzige Antonio Allegri zum Ausdruck gebracht, was doch von einem menschlichen Gedanken ausgegangen sei. Mengs nannte diese Kuppel die schönste von allen, welche je gemalt worden, und d'Agincourt fand in ihr ein unerreichtes Vorbild. Sie ist zugleich, mehr noch wie die Kuppel von S. Giovanni, auf die Malerei des 17. und 18. Jahrh. von grossem Einfluss gewesen. Schon die Caracci hatten hiezu die bestimmende Anregung gegeben, und was die Künstler an diesem Werke hinriss, hat gleich Annibale am besten ausgesprochen. »Ich blieb starr vor Erstaunen, so schrieb er am 18. April 1580 von Parma aus an Lodovico, als ich ein so grosses Werk sah, so wol verstanden in allen Dingen, so trefflich von unten nach oben (di sotto in sù) gesehen, mit so strenger Richtigkeit, und doch zugleich mit so feinem Sinn und soviel Anmuth und einem Kolorit ausgeführt, das wahrhaft wie Fleisch ist«. Das war es, was die Künstler so sehr anzog: die Verbindung eines allseitigen Verständnisses und Könnens mit einem solchen Reiz und dieser Leichtigkeit, dieser vollkommenen, schrankenlosen Freiheit der Darstellung.

Mit dem letzteren Zuge hängt freilich noch eine andere Eigenschaft zusammen, die auf die nachfolgende Kunst und namentlich auf diejenige des 18. Jahrh. von weittragendem Einfluss gewesen. Jene Freiheit war zugleich die Loslösung von der letzten kirchlichen Strenge und Feierlichkeit, welche von der Kunst noch um 1500 war festgehalten worden. Wenn auch alle diese Gestalten mit begeistertem Schwung zum Himmel aufschweben: es ist doch die vollste, unbefangene Lebenslust, welche sie bewegt. Es ist bezeichnend, dass sie das Gewölbe zu sprengen scheinen und aus den Kirchenmauern in die fröhliche Luft hinausstreben. Auch bannt keine fromme Schranke mehr die leichtbeweglichen Glieder, und die Gewänder, welche sie bauschig umflattern, verhüllen sie nicht, sondern erhöhen nur durch den Kontrast den Zauber des nackten schwellenden Fleisches. Correggio war dergestalt — neben Michelangelo, aber noch entschiedener — der Erste, welcher der Kunst ganz freie Bahn eröffnete. Er nahm ihr, im buchstäblichen Sinne des Wortes, die letzten Bande von den Händen und Füssen, auch die des kirchlichen Uebereinkommens; und nun schwebten und flogen ihre Geschöpfe, die der Erdenlast ohnedem enthoben waren, indem sie der gelösten Glieder in tausend Wendungen sich freuten, in alle Höhen und Tiefen. Diesem Muth und Uebermuth des Lebens entsprach vollkommen ihr Ausströmen in die ungemessene Weite des Himmels, wo sie gleichsam untertauchten in einem Meere von Licht und Luft, deren endloses Wechselspiel den schönen Gestalten doppelten Zauber verlieh. Was die Kunst als letztes Ziel sich setzt schien nun erreicht. Diese volle ungefesselte Schönheit eines weltlichen Lebens in seinem farben- und lichtvollen Schein, aller stofflichen Schwere und Noth entledigt, sie übte auf eine spätere Zeit, die Künstler wie das Publikum, den grössten Reiz aus.

Allein zeigte sich hier Correggio's Kunst in ihrer höchsten Ausbildung: so traten auch um so schärfer die Mängel hervor, welche seine Anschauung mit sich brachte. Dies Zauberreich von schwebenden Gestalten sollte erscheinen, wie wenn es der Beschauer wirklich über sich sähe; das System der von unten nach oben gesehenen Figuren ist hier bis zu seinen letzten Folgen getrieben. Von diesen himmlischen Wesen erblickt man zunächst fast nur heftig bewegte Beine und Füsse; auch die Madonna, das aufwärts gewendete Antlitz nicht ausgenommen, stark verkürzt. Fast überall sind die unteren Glieder weit zur Brust hinaufgezogen, und daher der edle schlanke Wuchs des Oberkörpers verdeckt. So ist der Fluss und Zusammenhang der einzelnen Gestalt gleichsam durchschnitten; bei figurenreichen und

gedrängten Gruppen, die zudem auf das Freieste bewegt sind, erscheinen Arme und Beine dieser luftigen Geschöpfe derart ineinandergeschoben und gekreuzt, dass sie kaum noch zu entwirren sind. Das ist früh bemerkt worden und hat zu jenem Mährchen Anlass gegeben, ein Theil der Parmesaner habe mit einem Witzwort, das zuerst ein Maurerlehrling aufgebracht, dies Durcheinander von Gliedern scharf getadelt: Correggio habe in der Domkuppel nichts anderes gemalt als ein Froschgericht (guazzetto di rane). Sogar weitere Folgen hat man später der Anekdote gegeben; so erzählt De La Lande in seiner Italienischen Reise (1765 und 1766), dass der Meister, um eben jenem Vorwurfe zu begegnen, die Figuren in der Kuppel von S. Giovanni weit grösser, geringer an Zahl und übersichtlicher gehalten habe. Wir wissen aber, dass diese Malereien jenen im Dome vorangehen. Auch wusste die Sage zu berichten, die Domherren seien mit dem Werke so unzufrieden gewesen, dass sie es noch vor seiner Vollendung hätten herabschlagen wollen; als aber Tizian im Gefolge Karl's V. durch Correggio gekommen (was in das J. 1530 zu setzen wäre) und gebeten worden sei, sich die Malerei anzusehen, da habe er, ganz entzückt davon, die Geistlichen sofort belehrt, wie sehr sie sich getäuscht hätten. Das wurde auch noch in anderer Wendung erzählt: Tizian habe die Parmesaner auf die Schönheit ihrer Domkuppel erst aufmerksam machen müssen und dabei ausgerufen: »Wenn Ihr sie mit Gold ausfüllt, so habt Ihr nicht bezahlt was sie werth ist«. Aechte Künstler-Anekdoten, wenn auch wahr sein mag, dass Tizian die Fresken gesehen und bewundert und andrerseits die Parmesaner nicht sehr davon erbaut gewesen.

Undenkbar wäre nämlich nicht, dass die Parmesaner, sei es aus kirchlichen Bedenken oder aus jenem hausbackenen Sinn, den ihnen Annibale Caracci eigens zuschreibt, an jenem ungewohnten Gliederspiel und der kühnen ganz neuen Darstellung des heiligen Gegenstandes Anstoss genommen und demzufolge auch das Domkapitel dem Maler ein gewisses Missfallen bezeugt hätte. Wenigstens scheint es zwischen beiden, wie wir noch sehen werden, wirklich zu Misshelligkeiten gekommen zu sein. Doch fehlt uns bestimmtere Nachricht, ob sich diese auf die Malerei selber bezogen oder vielleicht nur auf gewisse Modalitäten der Ausführung, darüber sich die Parteien nicht verständigen konnten.

Hinsichtlich der monumentalen Anordnung ist diese Kuppel ebenso behandelt, wie diejenige von S. Giovanni. Auch hier das Durchbrechen des architektonischen Raums und seine Erweiterung gleichsam zum Himmelsgewölbe; dies jubelnde Gestaltenheer schwingt sich in eine schrankenlose Höhe auf. Auch zeigt die Anordnung eine gewisse Aehnlichkeit. Doch ist hier noch ein mächtigeres Fluthen und Strömen der frei schwebenden Figuren. Zudem ging hier Correggio, soweit es möglich war, noch weiter in der Bewegtheit der einzelnen Gruppen und Gestalten. Das zeigt sich auch in den Aposteln und Genien an dem unteren Umlauf der Kuppel, deren Theilnahme an dem Vorgange der Himmelfahrt doch nur ein festliches und begeistertes Beiwohnen ist. Heftig erregt das verzückte Emporschauen die Apostel, nicht bloss im Ausdruck der Köpfe, sondern auch die Körper, und lässt frei ihre losen Gewänder flattern; und die geschmeidigen Glieder in allen möglichen Wendungen gelöst, verrichten die Genienknaben ihr Opferamt. Ueberhaupt geht in der Kühnheit der Darstellung diese Kuppel noch über diejenige von S. Giovanni hinaus. Nicht mehr, wie dort, mit verhältnissmässig wenigen kolossalen Figuren suchte der Meister eine grosse Wirkung zu erreichen, sondern mit den jubelnden unzähligen Massen der Engel und Heiligen, welche Maria begleiten und empfangen, während ganz allein in der Mitte des unendlichen Lichtraums der Erzengel ihr entgegenschwebt. Auf deutliche Unterscheidung der Figuren und Gruppen musste hier (in dem grossen Mittelbilde) von vornherein verzichtet werden, und das sicher hat mit zu jenem Vorwurf des Froschgerichts den Anlass gegeben; hier musste die Wirkung, ganz malerisch, durch die Licht- und Tonmassen erzielt werden, während das Auge aus dem taumelnden Chor der Hunderte von schönen Gestalten bald die eine bald die andere zu seinem Ergötzen sich aussuchen mag. Denn kein Zweifel: die Anmuth, die Natürlichkeit dieser schwebenden jugendlichen Körper fordert dazu heraus, und die verschiedenartigsten Wendungen beschäftigen den Blick. Daher denn auch hier der Widerstreit der bis zum vollen Schein der Realität getriebenen leiblichen Erscheinung mit dem idealen Charakter der Vorstellung um so schärfer an den Tag tritt. Zu täuschender Sinnlichkeit schwellen und runden sich die Formen, und einen fast berauschenden Eindruck machen in ihrer kühnen Bewegung die schimmernden Glieder.

Allein der Zauber des Lichtes, der sie umspielt, gibt ihnen ihre reine Schönheit zurück. Noch heute, so verdorben das Bild ist, hat es dadurch seine grösste Wirkung. Dies Leuchten und Scheinen aller Gestalten auf hellem Grunde, das auch im Dunkel noch wiederzitternde und in seinem wechselnden Flusse die Gruppen verbindende Licht: das erst vollendet hier, wie in S. Giovanni, die Darstellung. Es ist wie wenn in diesem leuchtenden Fleisch das Blut pulsirte, und das Licht, in das Dunkel hineinschimmernd und es durchdringend, über die Körper die Wärme des Lebens gösse. Unläugbar, auch in diesem malerischen Schein ist ein sinnlicher Zug. Allein diese lichtgetränkten Formen haben zugleich alles Stoffliche und alle Begierde abgestreift, und die ausgelassene Lust der Bewegung ist geklärt und gemildert in dem rei-

nen Fluss des über alle Gestalten ergossenen Aethers.

Und dann, die lauterste Freude und Seligkeit ist in dem Chor der Genien und Engel, in diesen blühenden Knabengestalten, welche mit der Schönheit unvergänglicher Jugend die unbefangenste Lebenslust verbinden. »Unsagbare Heiterkeit und Lachen des Paradieses« fand schon Scannelli (Microcosmo p. 276) in der Domkuppel, und Annibale Caracci schrieb an Lodovico: »Die Genien Correggio's athmen, leben und lachen mit einer Anmuth und Wahrheit, dass man mit ihnen lachen und sich freuen muss«. In der That, nie sind Mädchen und Knaben so natürlich und doch fast geschlechtslos, so voll momentanen Lebens und doch in idealer Jugend und Gesundheit, nie so hinreissend geschildert worden. Nicht minder reizend als die noch unberührten Körper, frei von jeder kümmerlichen Zierlichkeit, sind die lockigen Köpfe mit dem unendlich behaglichen kindlichen Ausdruck. Lauter Götterkinder und doch anspruchslos im heiteren Spiel ihres weltlichen Daseins aufgegangen. Hier, in den Kindern und den holden Geschöpfen der reifenden Jugend, ist Correggio im Ausdruck naiver Empfindung freier und grösser als irgend ein Meister. Dass ihm verhältnissmässig das Erhabene und Feierliche weit weniger gelingt, zeigen im Gegensatz dazu die Apostel. Ihr bewegtes Gebahren verträgt sich nicht mit der gemessenen Ruhe, die ihnen der Meister doch lassen möchte, und in ihren mannigfachen Wendungen, halb dem Himmel halb der Erde zu, fehlt ihrer Grösse wie der Kühnheit ihrer Bewegungen die Einfachheit.

XXI. Correggio als Bildhauer und Architekt.

Die Domkuppel hat Veranlassung zu der interessanten Frage gegeben, wie weit Correggio auch **Bildhauer** gewesen sei. Der täuschende Schein nämlich, zu dem die Figuren rund und körperhaft hervortreten, ist nicht bloss erreicht durch das vollendete Verständniss der Verkürzung und Modellirung, sondern insbesondere noch durch die meisterhafte Beobachtung der Wirkung im Wechselspiel von Licht und Schatten. Nach der Natur konnte dies der schwierigen und schwebenden Stellungen halber nicht beobachtet sein. Andrerseits erscheint es unmöglich, aus der blossen Kenntniss des Körpers heraus und ohne weitere Hülfsmittel diese auf das kühnste bewegten Figuren zu bilden. Der Gedanke lag nahe, Correggio habe sich dieselben aus Thon geformt und dann in das Licht was er brauchte gesetzt. Das bedingte allerdings eine genaue Kenntniss der plastischen Kunst. Daher kam man auf die Vermuthung — denn mehr ist es nicht —, dass unser Meister mit dem bekannten Bildner Begarelli von Modena, der auch in Parma gearbeitet hat, näher bekannt gewesen, und dass beide sich gegenseitig unterstützt hätten. Meines Wissens hat zuerst Scannelli (Microcosmo, p. 275) von einem solchen Verhältnisse berichtet, ohne übrigens den Namen des Begarelli zu nennen; auch spricht er nur wie von einem Gerüchte. Correggio habe sich von seinem Freunde, der in jenen Tagen die Bildhauerkunst übte, kleine Modelle verschafft; dadurch oder durch ähnliche Mittel sei sein Talent befähigt worden die vortrefflichste Malerei auszuführen u. s. w. Bald darauf hat Vedriani in seinen kurzen Biografien Modeneser Künstler (De' Pittori etc. Modonesi. Modona 1662. p. 50) diesen Zug weiter ausgebildet; ob auf Grund einer Ueberlieferung oder aus eigener Zuthat, ist nicht abzusehen. Correggio sei daran verzweifelt in der Kuppel des Doms mit der Menge der entworfenen Figuren zu Stande zu kommen; denn unmöglich, Männer, Frauen und Kinder den Stellungen anzupassen, die er für seine Verkürzungen bedurfte. Da habe ihn Begarelli ermuthigt und ihm alle Figuren mit den nöthigen Geberden, Zügen und Bewegungen so wol gebildet, dass Correggio sie habe (in der richtigen Verkürzung und im rechten Lichte) malen können und derart wunderbar unterstützt zur Unsterblichkeit aufgestiegen sei. Ja, nach Vedriani wäre auch der umlaufende Fries, d. h. wol die Genien mit den Kandelabern hinter den Aposteln, erst von Begarelli in Thon geformt und darnach von Correggio gemalt worden. Die Irrthümlichkeit dieser Aussage aufzuweisen, wäre überflüssig; wer nicht in allen diesen Figuren nicht bloss der Erfindung nach sondern auch in der Durchbildung der Formen und Stellungen sofort den ausgesprochenen Charakter Correggio's erkennt, der hat kein Auge für den Meister. Vedriani scheint es vor Allem darum zu thun gewesen zu sein, seinen Landsmann — übrigens ein vortrefflicher Thonbildner — zu verherrlichen. Nicht möglich bloss sondern auch wahrscheinlich, dass Begarelli dem Maler mit seinem plastischen Geschick bei der Verfertigung von Modellen zur Hand war; aber sicher nur nach dessen Angabe und unter dessen Leitung. Man hat dann noch weitere Züge hinzugefügt, welche eine nahe Beziehung zwischen Bildhauer und Maler bezeugen sollten. Correggio soll selber in Thon und für Begarelli gearbeitet haben, und drei der Statuen, daraus dessen Kreuzabnahme (jetzt in S. Domenico zu Modena befindlich) besteht, von der Hand unseres Meisters sein. Auch diese Angabe scheint aus Vedriani (p. 50) zu stammen; später erwähnt noch Richardson (Description etc. II. 675) diese Figuren aus Thon als Werke Correggio's, bestimmt sie näher als Maria am Fusse des Kreuzes von den Frauen gehalten und fügt hinzu, dass sie weit vorzüglicher seien, als die Statuen Begarelli's. Als die ganze Gruppe von ihrem ursprünglichen Platze entfernt wurde, wollte man sogar in der Achselhöhle des Hieronymus die eingegrabenen beiden Buchstaben A A entdeckt haben (s. Pungileoni, II. 195), wonach also auch diese Figur von der Hand des Malers hätte sein müssen.

Indessen diese Aussage ist nicht verbürgt; zudem schreibt der gleichzeitige Chronist Lancilotto das ganze Werk ohne Weiteres dem Begarelli zu (s. diesen), und in Wahrheit sind in den verschiedenen Figuren zweierlei Hände nicht zu erkennen. Die beiden A A finden sich an jener Stelle nicht oder nicht mehr; allerdings aber, wie Borghi, der Restaurator der Gruppe fand, dasselbe Zeichen auf dem Buche des Hieronymus. Ist dem so, so bleibt doch die Deutung immer eine zweifelhafte. Das Zusammenarbeiten der beiden Meister ist noch weiterhin öfters behauptet worden; auch Cicognara und Mengs haben angenommen, dass Begarelli in der Anfertigung von Modellen zur Kuppelmalerei dem C. geholfen habe.

Alle diese Zeugnisse gehen freilich auf die ungewisse Aussage Scannelli's zurück und haben daher keine beweisende Kraft. Allein wie man sich auch das Verhältniss der beiden Künstler denken mag: eine Verwandtschaft zwischen ihnen ist nicht zu verkennen. Begarelli ist als Plastiker in der Formengebung strenger und bestimmter; aber er hat das Bewegte wie Correggio und einen ähnlichen Zug der Anmuth. Sie haben sich wol persönlich gekannt; Begarelli hat — allerdings später erst, soweit die darauf bezüglichen Urkunden erhalten sind — viel in Parma gearbeitet und in demselben Dormitorium von S. Giovanni, wo Correggio in einer kleinen Kuppel den hl. Benedikt gemalt haben soll (s. p. 375), in den Ecken des Kreuzgewölbes vier Statuen ausgeführt. Nur wird eher unser Meister auf den gleichaltrigen Begarelli Einfluss gehabt haben, als umgekehrt. Sicher hat Correggio in Thon gebildet, denn das verstanden damals fast alle Maler, und dass er bei seiner auf's Höchste ausgebildeten Meisterschaft sich der verschiedensten Hülfsmittel bediente, ist keine Frage. So hat er sich gewiss auch Modelle bereitet, und Begarelli mag ihm, da er zu seinen schwebenden Genien einer guten Anzahl bedurfte, dabei geholfen haben. Uebrigens wird berichtet, dass sich schon Mantegna solcher von ihm selber gefertigten Thonfiguren bedient habe, um die Verkürzung auf der Fläche, den Fall der Schatten und so w. richtig wiederzugeben. Unserem Maler waren aber zu seinen kühnen schwebenden Stellungen und zur Beobachtung des darauf spielenden Lichtes dergleichen Modelle in weit höherem Grade erforderlich. Unwahrscheinlich ist dagegen, dass er zu einer Hauptgruppe des befreundeten Plastikers ganze Figuren gefertigt oder überhaupt selbständige Bildwerke in Thon ausgeführt habe. Wer ein so vollkommener Maler war, der hatte doch nur an der eigenen Kunst die rechte Freude. Und von den grossen Meistern des Cinquecento war vor Allem Correggio durchaus Maler. In ihm bestimmte das Malerische auch die Anschauung der Form; und wenn er sich manche seiner Figuren erst in Thon bildete, so geschah dies eben, um seine malerische Vorstellung der Formen so vollkommen als möglich zum Ausdruck zu bringen.

Bezeichnend ist es, dass zuerst in Correggio, im Unterschiede von Leonardo da Vinci, Michelangelo und Rafael, sich eine entschiedene Trennung der Künste vollzogen hat. Plastische und architektonische Kenntnisse hatte er sich in dem Maße erworben, wie sie damals fast jeder Meister inne hatte; allein ausgebildet, und hierin allerdings bis zur vollständigen Herrschaft über alle Mittel, hat er sich nur in der Malerei. Zu einer Erweiterung seiner Thätigkeit bot ihm der enge Kreis darin er lebte auch keine Gelegenheit. Allein ohnedem, seine ganze Natur war wie bemerkt auf das Malerische so entschieden angelegt, dass seine Vorstellungen immer wesentlich durch die malerische Ausdrucksweise bestimmt waren und nur durch sie zu ihrem vollen Rechte kamen. Er sah Alles nur als leuchtenden Schein auf der Fläche, im Spiel der helleren und dunkleren Töne. Er auch hat zuerst die Malerei von ihrer monumentalen Verbindung mit den anderen Künsten ganz losgelöst, sie ganz selbständig behandelt, und, wie wir an den Kuppeln gesehen, sie die Schranken und Gesetze der Architektur durchbrechen lassen.

Dass er übrigens in dieser selber, in der Baukunst, nicht unbewandert war, erhellt aus einem Dokumente, das sich in den Archiven der Kirche der Madonna, der sogen. Steccata, zu Parma gefunden hat. Nach dieser am 26. Aug. 1525 ausgestellten Urkunde hatte die alte »Kongregation« der Kirche 17 unter den namhaftesten Künstlern des Landes, an ihrer Spitze Antonio Allegri, zu einer Berathung berufen, wie den verschiedenen Mauerrissen an der eben im Bau begriffenen Kirche und der dadurch drohenden Gefahr zu begegnen sei. In derselben Urkunde wurde unserem Meister, zugleich mit Filippo da Gonzate und Marc' Antonio Zucchi (s. diese), der Auftrag zu Theil »für den Altar der Madonna besonders schöne Ornamente« zu zeichnen. Ueber eine solche Zeichnung, die (nach Martini) allenfalls von Correggio herrühren könnte, s. Verz. unter c. Auch jene Berufung beweist wieder, welche angesehene Stellung in der Mitte der zwanziger Jahre Correggio zu Parma einnahm.

Der Pater Resta hat dem Meister auch einen selbständigen Antheil an Bauten zu Parma, insbesondere an der Kirche S. Giovanni zuschreiben wollen. Natürlich ohne allen Grund; der Baumeister der Benediktinerkirche war Bernardino Ludedero. Dass Correggio sich eigens mit Architektur abgegeben, ist noch weit weniger wahrscheinlich, als dass er gemeinsam mit Begarelli plastische Werke gefertigt habe. Dazu fehlte ihm sicherlich auch die erforderliche Kenntniss und Ausbildung. Die Trennung der Künste, welche in ihm zuerst hervortrat, um dann immer entschiedener die Künstler auf ihre bestimmten Gattungen zu beschränken, bewirkte einerseits wol die letzte Entwickelung der Ma-

lerei, war aber natürlich andrerseits ein Verlust. In der architektonischen Umgebung oder Einrahmung, die einige von Correggio's Madonnenbildern haben, zeigt sich wol Verständniss der Baukunst; allein ob er im Stande gewesen wäre einen Bau zu entwerfen, ist sehr zweifelhaft. Wie die Ausbildung des eigentlich Malerischen das Architektonische immer mehr zurückdrängte, das zeigen ja auch die Venezianer, wenn gleich dieselben bauliche Hintergründe zur Dekoration ihrer Bilder trefflich anzubringen wissen. Wie aber diese Loslösung von der Architektur auch auf die Malerei selber wirkte, werden wir noch später sehen.

XXII. Die Altartafeln aus der Zeit der höchsten Entwickelung. Die Nacht. Madonna des hl. Sebastian. Madonna della Scodella.

Seit Anfang des J. 1524, da Correggio seine Arbeiten in S. Giovanni sämmtlich vollendet hatte, und während er in der Domkuppel beschäftigt war, malte er eine Anzahl von Oelbildern, die zu seinen schönsten Werken gehören. Zu einem derselben hatte er die Bestellung schon früher erhalten, von Alberto Pratonero zu Reggio. Der Vertrag, welchen unser Meister mit diesem auf einer seiner Reisen zwischen Parma und Correggio am 10. Okt. 1522 abschloss, befindet sich vermuthlich zu Modena noch im Privatbesitze; er ist abgedruckt bei Tiraboschi, Bibl. Mod. VI. 266, bei Pungileoni, II. 180, in der Lettera del Fabriani, und übersetzt bei Guhl, Künstlerbriefe I. 152. In diesem Schriftstück verpflichtet sich der Besteller dem Antonio da Correggio, Maler, 208 Lire alter Münze von Reggio zu geben, und zwar als Bezahlung einer Tafel, die derselbe in aller Vortrefflichkeit zu machen versprochen, und auf welcher die Geburt des Herrn mit den dazu gehörigen Figuren dargestellt sein solle, nach den Maßen und der Grösse der eigenhändigen Zeichnung, welche der Meister Antonio ihm überbracht habe. Dabei findet sich der Zusatz, dass demselben am gleichen Tage 40 Lire alter Münze ausgezahlt sei, sowie von der Hand Correggio's die Empfangsbescheinigung über diese 40 Lire.

Man hat die für das Bild ausgemachte Summe aussergewöhnlich niedrig gefunden, und in der That scheint sie nicht im Verhältniss zu manchen anderen Preisen zu stehen, die der Meister für seine Malereien erhielt. Bei der schwer zu hebenden Ungewissheit über den Betrag der alten Lira von Reggio hat man freilich nicht mit Bestimmtheit ausmachen können, welchen Werth nach heutigem Gelde jene Summe darstelle. Antonio Grassetti, Bibliothekar von Modena, schlug sie in einem Briefe an Gherardo Brunorio (vom 29. März 1716) nach sicheren Anhaltspunkten auf etwa 50 Goldscudi an (s. Pungileoni III. 187), hielt aber diese Summe keineswegs für gering, sondern meinte, dass damals kaum ein Maler von Privatleuten höher bezahlt worden sei. Das ist ein Irrthum; dennoch ist jener Preis nicht allzu gering und würde jedenfalls einem unbekannten Meister nicht gezahlt worden sein. Zu einem ähnlichen Resultat kommt Tiraboschi, indem er einer Abhandlung des Antonioli über die Münze von Correggio folgt. Demnach betrug im J. 1522 der Golddukaten 4 Lire, 7 Soldi und 6 Denare laufender Münze von Correggio, welche genau dieselbe war wie die sogen. alte von Reggio; daher entsprachen jene 208 Lire 47 und einem halben Golddukaten oder Zechinen, 3 Soldi und 9 Denare. Ein solcher Preis, meint Tiraboschi, stimmte allerdings nicht zu dem Werthe, den zu seiner Zeit die Werke des Meisters hatten, stand aber doch für Correggio's eigene Zeit nicht zu sehr ausser Verhältniss zu den Zahlungen, die er sonst empfing. De Brosses (Lettres sur l'Italie, III. 353—356) schlug ungefähr gleichzeitig die Summe nach dem was er zu Modena vernommen hatte auf ungefähr 600 französische Livres an, und Guhl (s. oben) neuerdings, wie er meint nach möglichst hoher Schätzung, auf etwa 136 bis 140 preuss. Thaler. Diese drei Berechnungen stimmen ziemlich überein; nur ist diejenige Guhl's eher eine mittlere als eine höchste Schätzung. Den Unterschied des heutigen Metallwerthes in Anschlag gebracht, wäre allerdings eine solche Zahlung höchstens für einen Meister von mittlerem Ansehen ausreichend. Correggio indess, so angesehen er in seinem Kreise und unter den Genossen war, kam zeitlebens nicht zum Ruf eines Meisters, der auf aussergewöhnliche Preise Anspruch machen kann; dazu waren schon die kleinen Verhältnisse darin er lebte nicht angethan. Auch hatte er damals, als er jene Bestellung annahm, weder den neuen Auftrag für die Domkuppel noch sonstige grössere Aufträge erhalten, und um so eher mochte er auch mit einem geringeren Preise zufrieden sein. Dass er dann aber mit der Ausführung nicht eilte, vielleicht eben des bescheidenen Lohnes halber, erhellt aus der späten Ablieferungszeit. Wenigstens wurde des Bild erst im J. 1530 in der Kapelle der Pratoneri in der Kirche S. Prospero zu Reggio aufgestellt. Dies besagte eine noch zu Anfang dieses Jahrh. in eben jener Kapelle erhaltene Inschrift: Albertus et Gabriel Patronerii haec de Hieronymi parentes optimi sententia fieri voluerunt An. MDXXX. Sie bezog sich wol ebenso auf die Stiftung der Kapelle wie der Tafel.

Das Gemälde (s. die Geschichte desselben Verz. a) No. 11) befindet sich jetzt in der Dresdener Galerie und ist unter dem Namen der Nacht bekannt. Es stellt das neugeborene Christuskind unter den Hirten vor, in einer eigenthümlichen Beleuchtung, die von jeher das Bild zum Gegenstande besonderer Bewunderung gemacht hat. Der Vorgang spielt vor anbrechendem Tag, dessen erste Dämmerung sich leise am fernen Horizonte zeigt, in einem verfallenen

Bau, der fast ganz gegen die Landschaft geöffnet ist. Das Knäblein, in der Krippe auf Linnen und einem Strohlager, wird von der vor ihm knieenden Maria mit beiden Armen liebevoll umfasst, während ein älterer, ein jüngerer Hirte und eine Magd bewundernd und staunend es betrachten. Mehr im Hintergrunde Joseph mit dem Esel, noch weiter zurück schlafende Hirten; in der rechten oberen Ecke eine Schaar geflügelter, jubelnd und anbetend herabschwebender Engel. Die Figuren selber, Erfindung und Anordnung sind so einfach als möglich gehalten. Der besondere Reiz des Bildes liegt in dem Lichte, das lediglich vom Kinde ausgeht, zunächst und am hellsten den sehr anmuthigen, über es gebeugten Kopf der Madonna, dann in allmäliger Abstufung die nähere Umgebung stärker, die fernere schwächer beleuchtet, bis es sich in das still umbreitete Dunkel verliert. Neu war übrigens nicht, wie man geglaubt hat, der Gedanke vom Christuskinde Licht auf die umgebenden Figuren ausgehen zu lassen; auf dem bekannten Triptychon des Hugo Van der Goes in S. Maria Nuova zu Florenz wird z. B. auf dem Mittelbilde, das ebenfalls die Geburt Jesu darstellt, einer der im Schatten schwebenden Engel vom Glanze des Christkindes beleuchtet. Allein diese in das Bild selber gelegte Beleuchtung ganz durchführen, das Kind als den lichtausstrahlenden Mittelpunkt fassen und dadurch den Charakter der Wirkung bestimmen: das hat zuerst Correggio und in eigenthümlicher Weise gethan. Dass ihm selber dies an seinem Werke das Wesentliche war, beweist schon die Magd, welche in höchster Ueberraschung die Hand vor das Auge führt, als ob sie den vom Christkinde ausströmenden Glanz nicht ertragen könne. Einerlei nun, ob Correggio jenes apokryphe Evangelium (Protevangelium Jacobi) gekannt hat, wonach der heimkehrende Joseph den Neugeborenen findet und von ihm Strahlen auf das Antlitz der Mutter fallen sieht, oder ob er — wie ihm Manche sicher mit Unrecht zugemuthet haben — die Bedeutung des Christenthums habe versinnlichen wollen: ihm war jedenfalls das malerische Spiel des Lichtes die Hauptsache. Dabei ist wol zu beachten, dass das Bild nicht zu den sogen. Nachtstücken gehört. Seine Lichtwirkung hat nichts gemein mit den Effekten von Lampen- oder Kerzenlicht, wie sie bei den späteren Italienern und Holländern öfters vorkommen; sondern es ist ein weisslich glänzendes Licht von eigenthümlichem Charakter, wie aus einer Zauber- oder Idealwelt, das der Neugeborene auszuströmen scheint. Damit ist eine mächtige und überraschende Wirkung erreicht. Es ist ein ahnungsvolles wunderbares Aufleuchten in tiefer Dämmerung und ein allmäliges Ausklingen in die Nacht. Sehr anmuthig zudem, ein ächtes Kind, ist das zarte Knäblein in seinem Linnen, ebenso wieder die fast ausgelassen bewegten, in feinem Helldunkel halb beleuchteten Engel; vom höchsten Liebreiz das lächelnd herabgebeugte Antlitz der Maria. Allein in's Gewöhnliche, fast in's Gemeine gehen die übrigen Figuren. Der ältere Hirte ist ein ächter lombardischer Bauer, von fast plumper Art, und die Magd mit der dumm erstaunten Geberde hat alle Anzeichen ihres Standes. Von der heiligen Bedeutung des Vorganges, dem feierlichen Ernste desselben keine Spur mehr; dem täglichen Leben sind diese Menschen entnommen und in seiner niederen Gewohnheit befangen. Und gewissermassen tritt selbst die ideale Wirkung des Licht's zurück, indem das Mädchen mit vorgehaltener Hand es äusserlich sich abwehrt.

Dies Urtheil stimmt freilich nicht ganz zu der ungemessenen Bewunderung, welche von jeher, namentlich aber im 18. Jahrh. gerade dieses Werk Correggio's erregt hat. Zu zahllosen begeisterten Beschreibungen hat es den reisenden Kunstfreunden Anlass gegeben. Schon Lomazzo, sonst zurückhaltend in der Anerkennung des Meisters, bezeichnet es in seinem Trattato della Pittura (p. 219) als eines der merkwürdigsten Bilder; Vasari spricht ausführlich von demselben, staunt aber nach seiner Art insbesondere die Magd an, welche die Hand vor das Angesicht hält, sowie die Engel über der Hütte, die »vielmehr vom Himmel herabgeregnet als von Malerhand gemacht« zu sein schienen. Ihn zog vor Allem diese treffende Natürlichkeit der Darstellung an. Auf die späteren aber übte die Lichtwirkung einen wahrhaft hinreissenden Zauber aus. »Verzeihung, göttlicher Rafael, so ruft vor dem Bilde De Brosses, wenn keines deiner Werke mich so tief bewegt hat, als dieses hier«; ihm zufolge kommt der »Petrus im Gefängniss« im Vatikan (mit ähnlicher Beleuchtung) der Nacht nicht gleich. Auch Mengs zollt dieser die höchste Anerkennung und scheint sie allen anderen Werken des Meisters voranzustellen. Richtig bemerkt er, wie fein hier der Maler alle Mittel zur schönsten Wirkung berechnet hat; wie z. B. die starke Neigung des Angesichts der Jungfrau nothwendig war, damit das von unten darauf fallende Licht nicht die oberen Theile beschatte. In Dresden galt es gleichfalls, unter den Gemälden, welche man vom Herzog von Modena erworben, allgemein für das kostbarste und schönste. Schrieb man doch schliesslich seiner Wirkung ganz wunderbare Dinge zu: bei Fackelbeleuchtung, so hiess es, entdecke man in der Dämmerung des Mittelgrundes allerlei Figuren, die sonst nicht sichtbar seien.

Was diese Bewunderung hervorrief, war ohne Zweifel, neben dem Liebreiz von Mutter und Kind, der Triumph der Malerei, welche die beseelende Wirkung des Lichtes nicht bloss vollkommen erreicht sondern im Bilde selber geschaffen zu haben schien. Im Gegensatz zur Natürlichkeit des ganzen Vorgangs, zur Gewöhnlichkeit der Hirtenfiguren tritt diese ideale Macht der Beleuchtung nur um so stärker hervor. Ge-

rade der Kontrast verstärkt die Wirkung. Dazu kommt der Zauber des Helldunkels, hier stark genug ausgesprochen, dass ihm auch ein wenig gebildetes Auge beikommen kann. Wie in eine unendliche Tiefe wird der Blick durch die allmälige Abtönung des Lichts in das Dunkel hineingezogen; mit merkwürdiger Sicherheit sind alle Gestalten und Dinge im Raum an ihren richtigen Platz gestellt. Und so erhält man die Empfindung vollständiger Wirklichkeit, während es doch eine ganz ideale überirdische Welt ist, in welche uns dieses vom Kinde ausgehende Licht einführt. Deutlich aber tritt hier zu Tage, wie Correggio auf Idealität des Ausdrucks, auf religiöse Würde der Gestalten, auf einen tiefer sie beseelenden Inhalt verzichtet, dagegen seine Menschen in voller Natürlichkeit bildet und die adelnde, erhebende Wirkung durch die malerische Behandlung des Lichts hervorbringt. Aehnlich wie in der Nacht sahen wir ihn schon in seinem Christus am Oelberg verfahren, der gleichfalls für Reggio bestimmt eine ähnliche Art der Beleuchtung zeigt. Allein so schön diese Wirkungen, so meisterhaft sie durchgeführt sind: es ist nicht mehr der Zauber einer in sich vollendeten und beseelten Erscheinung, sondern der Reiz eines gewöhnlichen aber durch besondere malerische Mittel erhöhten Naturlebens.

Später bestellt als die Nacht aber früher vollendet ist ein anderes Bild der Dresdener Galerie: die **Madonna des hl. Sebastian**. Dieser Auftrag wurde dem Maler im J. 1525 von der Brüderschaft des hl. Sebastian, einer Schützengilde zu Modena ertheilt; jedoch schwerlich, wie früher der Maler Lod. David und später Mengs und Martini annahmen, zur Erfüllung eines Gelübdes, das die kurz vorher von der Pest heimgesuchte Stadt gethan hätte. Diese Meinung beruhte wol nur auf der Gegenwart des hl. Sebastian, welcher der Heilige solcher Gelübde war; doch erklärt sich diese Gegenwart einfach aus dem Namen jener Brüderschaft. Das Bild war für den 1525 vollendeten Altar der Kapelle des hl. Geminian in dem Chore des Doms zu Modena gemalt, wo es auch aufgestellt wurde (über die Geschichte und die Restauration des Bildes s. Verz. a) No. 12). Eine der schönsten Schöpfungen des Meisters. Umflossen von einem lichten warmen Schein, der allmälig in einen hellen Nebel sich abtönt, daraus zarte Engelsköpfe hervorblicken, thront Maria in leicht sitzender Stellung auf Wolken, das nackte Knäblein ganz von vorn gesehen auf dem Schoosse. Wie von einem Halbkranze ist sie von Genien umgeben, die neben und unter ihr auf den Wolken ihr munteres Spiel treiben oder mit kindlich froher Andacht auf das Christkind deuten oder zu der Gruppe der Heiligen sich herabneigen. Dieser sind Drei; der nackte Sebastian, eine blühende Jünglingsgestalt, mit an den Baum gebundenen Händen, aber mit halb gewendetem Körper und verzücktem Ausdruck nach der Mutter mit dem Kinde emporblickend, zu seinen Füssen ein halb liegendes, wenig verhülltes Mädchen, als Genius gedacht, mit dem Modell des Doms; auf der anderen Seite der hl. Rochus, eine stämmige Figur im Pilgerkleid, sitzend im Schlafe an einen Stein gelehnt, die kräftigen Glieder in der Ruhe auf das Natürlichste gelöst; in der Mitte zwischen beiden der kahlköpfige hl. Geminian, knieend im prächtig bauschenden Bischofs-Mantel, halb der Madonna zugewendet und mit der einen Hand zu ihr hinaufdeutend, andrerseits mit Blick und Hand sich nach aussen an die Gemeinde richtend. Trotz dieser doppelten Bewegung ist diese Figur die gleichgültigste; das Würdevolle mit der Erregung zu verbinden hat auch hier Correggio nicht vermocht. Sonst ist das Ganze maßvoll bewegt, und von um so grösserer Wirkung das wunderbare Spiel von Licht und Helldunkel. Fast in vollem Lichte und doch in etwas tieferem Ton steht das Christkind auf der glänzenden Glorie; von ihm aus stuft das Licht sich ab in den umgebenden Gestalten und mildert sich, indem es in die beleuchteten Schatten übergeht, heller auf dem Sebastian, tiefer auf den Genien und besonders reizvoll auf dem Antlitz der Maria. Kräftig stimmen zu diesem mannigfachen Leuchten des Fleisches die breiten Massen der Lokalfarben; das rothe Kleid, der blaue Mantel der Madonna, der grüne des Geminian.

Diesem Bilde gibt die Anordnung der auf Wolken hoch thronenden Madonna und der unter ihr gruppirten Heiligen eine gewisse Feierlichkeit. Doch ist auch hier in der Maria und dem munter bewegten Kinde, in den umspielenden Genien und der zu Füssen des Sebastian gelagerten Modanina der Charakter des Liebreizenden vorherrschend; und namentlich hat letztere Figur, unter diesem Namen — als Schutzengel von Modena — seit lange bekannt, immer für eines der anmuthigsten Geschöpfe Correggio's gegolten. In ihr fand Scannelli (Microcosmo, p. 290) die höchste Grazie, und in ihrem Ausdruck ein so liebenswürdiges und bescheidenes Lachen, dass es jede andere Anmuth übertreffe. In der That ist die Kleine, in dem zarten Uebergange vom Kinde zur Jungfrau — ein Motiv, davon eine ganze Richtung der modernen Kunst einen zweideutigen und daher hässlichen Gebrauch gemacht hat —, eines der ansprechendsten kleinen Wesen, das man sich denken kann. Von der Heiligkeit ihres Berufs hat sie keine Ahnung; sie ist voll fröhlichen unschuldigen Muthwillens und von unbewusstem Reiz durch ihre weichen reifenden Formen. Muthwillig sind auch die um die Jungfrau gaukelnden Engelsknaben, wenngleich der Eine betend die Hände faltet. Zwei davon tummeln sich auf den Wolken, wie wenn es ihr Spielzeug wäre, der Eine sitzt gar rittlings darauf; daher man das Bild bisweilen scherzweise und mit einem Anflug von Tadel die Reitschule genannt hat. Dass aber für dies junge Volk der heilige Vorgang eine

gute Gelegenheit für Spiel und Lust abgab, wollen wir dem Maler nicht verargen.

In diese Zeit, in die Mitte und in die zweite Hälfte der zwanziger Jahre überhaupt fallen die schönsten Werke des Meisters. So noch zunächst die sogen. Madonna della Scodella, jetzt in der Galerie zu Parma. Nach Pungileoni wurde sie dem Meister im J. 1526 bestellt, für die Kirche des hl. Grabes (S. Sepolcro) zu Parma, und zwar aus den von Privatleuten beigesteuerten Mitteln. Ausgeführt und vollendet scheint sie Correggio erst zwischen 1527 und 1528 zu haben; so fand Pungileoni (s. II. 198) in einem Dokumente aus dem Archive von S. Salvatore zu Parma. Darnach scheint die auf dem Rahmen befindliche Inschrift »19 Juni 1530« irrthümlich oder sich vielleicht nur auf den Tag der Aufstellung zu beziehen. Dass die Bezahlung mit Hülfe von Beiträgen statt gefunden, erhellt aus dem Testamente eines Cristofori Bondini, der im J. 1524 für das »Altarbild von S. Giuseppe« (so genannt wegen des auf dem Bilde als eine der Hauptfiguren befindlichen Joseph's) 15 Lire imperiali hinterliess; auch geht aus den Büchern des Klosters hervor, dass der Meister zu einem Theil des Preises verschiedene »Arten von Gegenständen« erhielt. Die Geschichte des Bildes s. Verz. a) No. 13.

Das Gemälde (fast lebensgrosse Figuren) stellt die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten vor. Die hl. Jungfrau sitzt in anmuthiger Landschaft auf einem Erdstück unter einer Palme und hält seitwärts mit der einen Hand eine Schüssel (daher der Name des Bildes), um sie an einer Quelle dem am Rande im Laube kauernden Engel zu reichen oder auch spielend dem Christusknaben zu verweigern. Ihr zur Seite und etwas zurück steht Joseph, auf dem hügeligen Boden mit dem einen meisterhaft verkürzten Beine höher als mit dem anderen; etwas vorgebeugt hat er mit der einen erhobenen Hand die Palmblätter herabgesenkt, um mit der anderen die gepflückte Frucht dem Kinde darzureichen. Vier bis fünf lustig verschlungene, in den Zweigen des Baumes leicht schwebende Genien scheinen ihm behülflich zu sein. Christus an den Schooss der Mutter angelehnt, halb von rückwärts gesehen, greift mit gewendetem Kopfe nach den Früchten, in der leichtesten, zierlichsten Haltung, während er mit der anderen Hand über Maria hinüber an die ihrige fasst. Mehr im Hintergrunde, zum grösseren Theile von Joseph verdeckt, bindet ein Genienknabe — Engel kann man diese lebensfrohen Geschöpfe nicht heissen — das Maulthier an einen Baumstamm. Der Gedanke zu dem Bilde scheint der Legende aus einem apokryphen Evangelium »De Infantia Salvatoris« (s. Codex apocryphus Novi Testamenti, collectus a J. A. Fabricio. Hamburgi 1719. I. 187) entnommen, wonach der erschöpften hl. Familie der sich herabsenkende Baum seine Früchte, die trockene Erde eine Quelle bot. Correggio hat aus dieser Sage das lieblichste Idyll gemacht und den wunderbaren Vorgang durch seine Genien reizend versinnlicht: weit idealer ist hier, was Figuren und Anordnung anlangt, die heilige Szene wiedergegeben als in der »Nacht«. Alles ist heiter in dem Bilde, mild erregt und wie eingetaucht in eine sonnige Stimmung; hell und leuchtend, mit den zartesten Uebergängen von Licht und Schatten heben sich die Gestalten vom dunklen Grunde der Waldlandschaft, die in einem saftigen grünbraunen Tone gehalten ist. Die Madonna ein schönes reifes braunes Weib — mehr Mädchen als Frau —, im Auge und in der holden Neigung des Kopfes voll der zärtlichsten Liebe; der blonde Christusknabe ein reizender Wildfang, ohne allen Anspruch auf eine göttliche Bedeutung, fast modern in seiner etwas schalkhaften Liebenswürdigkeit. Auch der Joseph, dem in den meisten Malereien des Cinquecento ein gewisser mürrischer, unterwürfiger Ernst anhängt, hat hier einen frohen fast lebemännischen Zug; Correggio hat ihn befreit von jener Last einer zweideutigen Stellung und eines überflüssigen Zuschauer's, die gewöhnlich auf dieser Gestalt liegt. Alles athmet hier Genuss des Daseins und die Freude eines ungetrübten Lebens. Im Spiel der Genien klingt gleichsam diese Stimmung zweckloser Lust aus. Indem bis nahe zur Realität die Lebendigkeit der Darstellung heraustritt, bleibt sie doch Mährchen und beschlossen in der reinen Welt des malerischen Scheins.

Das Bild hat übrigens in der allgemeinen Harmonie des Tons gelitten, wenn es auch nicht so verdorben ist, wie früher behauptet worden; die Lasuren scheinen zum Theil abgerieben zu sein. Dennoch lässt sich, neben der hellen sonnigen Stimmung, auch der Farbenreiz noch erkennen, den es, da es noch unberührt war, in hohem Grade gehabt haben muss. Das reich blaue Gewand der Maria auf dem tiefen aber noch leuchtenden Braungrün der Bäume, das gedämpfte Grün von Joseph's Kleid auf der Luft, das hellschimmernde Chromgelb und Orange der darüber geworfenen Draperie, dazu der durchsichtige Glanz des Fleisches machen noch immer, wenn auch bei etwas gestörtem Einklang, eine herrliche Wirkung.

XXIII. Die Altartafeln aus der Zeit der höchsten Entwickelung. Madonna des hl. Hieronymus. Madonna des hl. Georg. — Die büssende Magdalena.

Gehören schon jene drei Altarbilder, auf dem Höhepunkte von Correggio's Schaffen entstanden, zu den besten Leistungen des Cinquecento: so übertrifft sie doch noch die Madonna des hl. Hieronymus, ein Werk, darin sich die lauterste Anmuth mit einer wahrhaft hinreissenden malerischen Wirkung verbindet, und eines der grössten Meisterwerke, welches die Malerei, die bildende Kunst überhaupt aufzuweisen haben. Es befindet sich jetzt ebenfalls in der Galerie zu Parma. Bestellt war das Bild schon

1523 von einer Donna Briseide Colla von Parma, der Wittwe eines Orazio Bergonzi, um den Preis von 400 Lire imperiali. So viel besagt wenigstens ein Bericht, der sich nach dem Zeugniss von älteren Schriftstellern im Archiv der Kirche S. Antonio Abate zu Parma befand (s. Pungileoni, II. 209). Freilich war schon zu Tiraboschi's Zeiten das Schriftstück verschwunden und nicht mehr aufzutreiben; daher wir als Bürgschaft für die Existenz und Aechtheit desselben nur jenes Zeugniss haben. Doch ist kein Grund an der so bestimmten Aussage und an ihren Einzelheiten zu zweifeln. Weiterhin meldete der Bericht noch, dass die Dame, da sie an dem fertigen Werke grosses Gefallen fand, dem Maler noch verschiedene Geschenke machte, die seinem Wunsche zufolge in zwei Wagen Reissbündeln, einigen Scheffeln Getreide und einem Schwein bestanden. Diese Nachricht bezeugt die Eingeschränktheit der bürgerlichen Verhältnisse, darin wenn auch keineswegs arm Correggio lebte; ihm genügte eine solche materielle Zugabe zum ausbedungenen Lohn für eine seiner schönsten Arbeiten, zu einer Zeit, wo die hervorragenden Künstler, auch den Grossen und Vornehmen gegenüber, eine angesehene und bevorzugte Stellung einnahmen. Uebrigens war der für das Gemälde ausgemachte Preis nicht gering; Tiraboschi berechnet ihn auf 80 Goldscudi, da damals 5 Lire auf einen Scudo gingen, was auch zum Anschlag der Zahlungen stimmt, welche Correggio für seine Fresken in S. Giovanni und im Dome empfing. Jene Summe ist fast das doppelte derjenigen, welche für Die Nacht gezahlt wurde, und gehörte schon zu den höheren Preisen, welche der Meister mit seinen Tafelbildern erzielte. Die Zeit, da C. die schon 1523 an ihn ergangene Bestellung ausführte, lässt sich nur annähernd und nicht mit Bestimmtheit angeben. In seiner Ausgabe des Vasari berichtete Bottari (VII. 149), dass sich in Privatbesitz ein Entwurf des Gemäldes vom J. 1524 befinde, woraus sich also annehmen liesse, dass dieses nicht viel später entstanden sei; doch ist die Angabe sonst nicht verbürgt und bleibt daher zweifelhaft. Pungileoni vermuthet, dass das Bild etwa 1526 gemalt sei, weiss aber keine Gründe dafür anzuführen. Als die Dame Colla am 5. April 1528 über ihr Eigenthum verfügte, vermachte sie die Tafel der genannten Kirche S. Antonio Abbate, für welche sie wol von Anfang an als ein Votivbild bestimmt gewesen und in der sie wahrscheinlich schon vor jenem Datum ihren Platz gefunden hatte. Sie wird also spätestens im Anfang des J. 1528 vollendet und, da nach jenem Schriftstücke der Meister sechs Monate damit zugebracht, spätestens im J. 1527 begonnen worden sein. Da sie aber zu den Werken der allerbesten Zeit Correggio's, welche mit 1525 etwa beginnt, in jeder Beziehung zählt und die Madonna des hl. Sebastian noch übertrifft, so glaube ich sie in jene Zeit, in die J. 1527—1528 setzen zu müssen. Auch wird Briseide jene Verfügung getroffen haben, bald nachdem das Bild in der Kirche aufgestellt gewesen, und dieses gleich nach der Vollendung dahin gebracht worden sein. Ueber die Geschichte des Bildes s. Verz. a) No. 14.

Unter einem an Baumzweigen zeltartig ausgespannten rothen Tuche sitzt in blühender Landschaft Maria (lebensgrosse Figur), das nackte Christkind im Arme. Zu ihrer Linken in halb kniender Stellung Magdalena, an das Kind, dessen Händchen in ihrem Haare spielt, sich anschmiegend, das Haupt auf seinen Fuss herabgeneigt, den sie leicht mit der Hand stützt, wie um ihn zu küssen; hinter ihr ein Knabe am Salbgefäss riechend. Auf der anderen Seite der Jungfrau und dem Kinde zugewendet der hl. Hieronymus, eine kräftige Gestalt mit langem Barte, nur mit einem um die Lenden geschlungenen Tuche bekleidet, in der Linken ein Buch haltend, das auch ein zwischen ihm und der Madonna hervorsehender Engel erfasst hat und worauf der Christusknabe deutet.

Man sieht, die Erfindung ist unbedeutend, die Komposition ziemlich einfach und nur in der Bewegung eigenthümlich; und doch ist dieses Bild, selbst mit den ersten Meisterwerken von Rafael und Michelangelo gemessen, immer von durchgreifender und tief fesselnder Wirkung. Besonders diesem Werke gegenüber spricht Annibale Caracci in seinem Briefe an Lodovico seine hohe Bewunderung des Correggio aus; indem er es mit der hl. Caecilia des Rafael vergleicht, die er kurz vorher gesehen hatte, findet er den Paulus auf diesem Gemälde, der ihm zuerst als ein Wunder erschienen sei, neben jenem »schönen Greise«, dem hl. Hieronymus, geradezu hölzern und hart. Denn dieser sei gross und anmuthig zugleich, und darauf komme es an. Das ist freilich über das Maß hinausgegangen; diesem Hieronymus fehlt doch Manches von dem feierlichen Ernst männlicher Würde, der seine Grösse ausmachen soll, Charakter und Haltung streifen schon an's Zopfige oder vielmehr man merkt das Vorbild, das in den heftig erregten und aufgebauschten Heiligen der Barockmaler vergröbert wiederkehrt. Der Hieronymus ist eigentlich das Schwächste an dem Bilde. Für Annibale machte unzweifelhaft die Flüssigkeit der Glieder, die Mannigfaltigkeit der Bewegung auch den Reiz dieser Gestalt aus, dann besonders die Meisterschaft, damit sie gemalt ist. Bemerkte doch schon Vasari, wie sehr dieser »mit staunenswerther Manier« gemalte Hieronymus von den Künstlern bewundert wurde. Allein indem Caracci diese Gestalt hervorhob, weil er auch in ihr das Leichte und Anmuthige der correggesken Art fand, war es doch eigentlich der Zauber des ganzen Bildes, der auf ihn wirkte. Und der ist in Wahrheit so gross, dass man der etwaigen Mängel gar nicht achten mag. Das darüber ausgegossene Licht, überall hindringend, auch die tiefen Schatten noch aufhellend,

das Dunkel auflösend, die reichen Lokalfarben insbesondere der Gewänder glanzvoll (bisweilen fast mit übergrosser Kraft) heraushebend und doch wieder in den lichten schimmernden Ton des Ganzen überleitend: diese Lichtwirkung ist so gewaltig, von so wunderbarer Wahrheit, dass man dem Bilde mit vollem Rechte den Namen: »Der Tag« gegeben hat. Der volle klare Tag scheint aus ihm und zwar mit seinem schönsten Lichte; der Name würde passen, auch wenn Correggio sein Gegenstück, Die Nacht, nicht gemalt hätte. Und die Wirkung ist diesmal um so grösser, als von allen Werken des Meisters dieses das besterhaltene ist und uns den Zauber vergegenwärtigt, den seine Bilder in ihrem ursprünglichen Zustande gehabt haben.

Was aber den Eindruck vollendet, das ist der Einklang, darin mit diesem Lichte die Anmuth der weiblichen Figuren, des Christkindes und der Engel steht, auch vom Meister selber in keinem seiner Bilder übertroffen. Im Knäblein, das wie reitend auf Maria's Arm sitzt, volle Heiterkeit, kindlicher Uebermuth des Lebens in den lieblichen Formen, darauf das Helldunkel für sich schon ein zauberisches Spiel treibt; in der Maria der holdeste Ausdruck seliger Empfindung. Doch das Alles tritt zurück gegen den unsagbaren Liebreiz der Magdalena. Selbst wer von Rom kommt und noch die Sinne erfüllt hat von den grossen Eindrücken, die er dort empfangen, von den mannigfaltigen Schöpfungen, welche dort auf ihrem günstigsten Boden und in ihrer höchsten Blüte die Malerei getrieben hat: der staunt vor diesem Bilde, tief ergriffen von der hinreissenden Anmuth dieser Gestalt. Und wessen Auge dabei unbefangen ist, der sagt sich: das ist die Blüte der Malerei, und Schöneres ist nie gemalt worden. Kein Bild des Cinquecento, auch die sixtinische Madonna nicht, hat diese eigenthümliche, zugleich tief anziehende und überwältigende Wirkung; und vielleicht ist uns aus der Antike kein Erzeugniss griechischer Plastik von solcher Schönheit und solcher Vollendung erhalten, als hier auf ihrem Felde die Malerei, die Kunst der Neuzeit, erreicht hat. Wer da Bedenken hegen, vergleichen und erwägen wollte, dass hier weder die Tiefe Leonardo's, noch das harmonische Gleichmaß Rafael's, noch die Gewalt Michelangelo's sei und diese Anmuth eine Schönheit kleinerer Art darstelle: dem ist für das wahre Wesen der Kunst das Auge verschlossen. Der begreift überhaupt nicht, dass in dieser lebenswarmen Mischung von Seele und Sinnlichkeit, in dieser von Licht und Ton ganz verklärten Erscheinung die höchste Blüte des Malerischen liegt. Und wie überall, wo sie das Höchste erreicht, so ist auch hier die Kunst ganz eigenthümlich. Das Verhältniss Correggio's zur Antike werden wir später betrachten; allein schon hier erweist sich, dass er, obwol von derselben berührt, von ihren bestimmenden Einflüssen weit freier als die Florentiner und Römer geblieben ist. Seine Magdalena hat nichts mehr von der Antike, weder im Schnitt und Ausdruck des Kopfes, noch in der bewegten Haltung, noch in der Gewandung, die in breiten, voll herabwallenden Massen behandelt ist. Antik ist an ihr nur, wenn man das Wort im weiteren Sinne nimmt, das Freie, Flüssige der Gestaltung, die keine Härte zurücklässt, jedes Detail in das Leben der Form auflöst und frei von jedem Zwang der Realität doch den mächtigen Zug der Natur hat. Modern aber im besten Sinne ist diese wie hingegossene Gestalt, voll Liebe und Reiz an das Christkind sich schmiegend, im Angesicht stille Lebensfreude und ein träumerisches Versenktsein in das Glück dieser Stunde. Wie dabei die ganze Figur im Lichte schwebt und selber leuchtet, wie erst dadurch die Wirkung sich vollendet, das lässt sich nicht beschreiben.

Als die Blüte der Malerei, wie sie dem unbefangenen Beschauer immer erscheinen wird, ist übrigens diese Magdalena schon früher angesehen worden. So sagt Mengs: »Obgleich das ganze Gemälde wunderbar ist, so übertrifft doch der Kopf der Magdalena alles Uebrige an Schönheit, und wol lässt sich sagen, dass wer ihn nicht gesehen hat, nicht weiss, wie weit die Kunst der Malerei es bringen kann«. Nach seiner eklektischen Art findet er dann darin alle eigenthümlichen Vorzüge des Rafael, des Tizian, des Giorgione, des Van Dyck, Guido Reni und Paolo Veronese — obwol mit einer solchen Mischung natürlich nichts gethan wäre —, ausserdem aber jene Zartheit und Anmuth, »welche allein der grosse Correggio besitzt und die kein Anderer jemals nachzuahmen vermocht hat«. Und wie De Brosses vor der Nacht, so rief Algarotti vor der Magdalena aus: »Verzeihe mir der Geist Rafael's, wenn ich vor dieser Malerei ihm die Treue breche und versucht bin dem Correggio zuzuflüstern: Du allein entzückst mich«. In diesem Jahrh. hat es schon der Engländer Wilkie, einer der begabtesten Maler der Zeit und ein tüchtiger Kenner, ausgesprochen: »Die Magdalena ist als Charakter, Farbe und Ausdruck das Vollkommenste nicht bloss von Correggio's Werken, sondern von der Malerei überhaupt«.

Nicht unwesentlich trägt zu dem Eindruck des Ganzen die vollendete Ausführung bei, die Freiheit und Meisterschaft der dem Maler eigenen Behandlung. Sehr richtig hat in dieser Hinsicht Mengs das Werk beurtheilt: kein anderes Gemälde zeige neben einer solchen Impastirung und einem so starken Auftrag eine solche Durchsichtigkeit sowie diese Feinheit und Mannigfaltigkeit der Halbtöne; zugleich seien die Farben wie ineinander verschmolzen. Diese gleichmässige und doch nicht geglättete Behandlung (in den hellen Fleischtönen dünner, in den tiefen Lokalfarben stärker impastirt), welche überall saftig und breit, das Ganze wie in Einem Gusse vollendet, nirgends an materielle Hülfsmittel, noch an technische Fertigkeit erinnert und doch

durchweg ihren eigenen Charakter und die volle Freiheit der Hand bewahrt: sie zeigt uns in Correggio die italienische Malerei auf ihrer höchsten Stufe, wo sie alle Mittel beherrscht und mit deren Handhabung, mit der Art des Vortrags den Zauber der malerischen Wirkung erhöht, ohne über die künstlerische Grenze hinaus den falschen Reiz der Virtuosität zu suchen.

Ich schliesse hier noch die übrigen Werke Correggio's aus der heiligen Sage an, über deren Entstehungszeit wir keinerlei Kunde und kaum eine Vermuthung haben. Zunächst die Madonna des hl. Georg, jetzt in der Dresdner Galerie (s. Verz. a) No. 15). Bestellt war das Bild (nach Vasari und Tiraboschi) von der Brüderschaft San Pietro Martino in Modena, in deren Kirche es bis 1649 verblieb. Damit stimmt auch, dass darauf der hl. Petrus Martyr als Vermittler für die Gemeinde dargestellt ist. Falsch jedenfalls ist, dass, wie man bisweilen angegeben findet, die Tafel für die Pfarrkirche S. Giorgio di Rio bei Correggio bestimmt gewesen sei. Pungileoni hält für wahrscheinlich, dass sie 1531 oder 1532 gemalt worden, weil nach einem Bericht in der Chronik des Lancilotto die Brüderschaft in jenem Zeitraume »ihre Schule« (was damals Oratorium bedeutete) malen liess. Doch ist diese Vermuthung ebenso wenig beglaubigt, als jene Ueberlieferung, der zufolge S. Georg das Bildniss des Correggio und die übrigen Heiligen die seiner Kinder sein sollten; Letzteres schon desshalb unmöglich, weil es in Widerspruch steht mit dem, was wir Näheres von seiner Familie wissen.

Das Bild ist diesmal, feierlicher als sonst bei Correggio, in einer architektonischen Einfassung angeordnet, in einer hallenartigen Kapelle von reichen Renaissance-Formen, welche dem Grunde zu durch den rundbogigen Eingang eine heitere sonnige Landschaft hereinsehen lässt. Diese Einrahmung soll mit der gemalten Architektur der umgebenden Mauer in Zusammenhang gestanden haben (zufolge Mengs, nach einer im Besitze Mariette's befindlichen Handzeichnung), so dass das Bild in diese bauliche Umgebung täuschend wie an seinen Platz eingefügt schien. Maria sitzt mit dem Kinde, in starker Verkürzung aus der Untensicht, auf einem hohen Throne, dessen reich ornamentirtes Postament allein sichtbar ist, derart dass sie in der Mitte des geöffneten Bogens von der hellen Luft des Grundes sich abhebt. Ihr zur Seite stehen zu Füssen des Thrones links im Vordergrunde der Ritter Georg in schimmernder Rüstung, die seine kräftigen Formen hervorhebt, das eine Bein auf den Kopf des Drachen gestützt, hinter ihm Petrus Martyr, der Jungfrau zugewendet und auf die Gemeinde hinausweisend; rechts im Vordergrunde der jugendliche Johannes der Täufer, nur mit dem Fell bekleidet, hinter ihm der greise Geminian, im Begriff von den Schultern eines Engelknaben das Modell der Kirche zu nehmen, darnach das nackte Christkind begehrend seine Aermchen streckt. Die fröhlichen Engel oder Genien sind diesmal ganz auf die Erde verwiesen. Ihrer zwei sind vorn am Sockel des Postaments, neben dem hl. Georg, unter Scherz und Jubel damit beschäftigt, einem Dritten den Riesenhelm des Ritters aufzusetzen, während ein Vierter, ganz im Vordergrunde und in der Mitte, Anstrengungen macht dessen Schwert zu ziehen. Indessen ganz wollte Correggio seine lustigen Kinder auch in der Höhe nicht missen; er brachte deren zwei plastisch an, als wenn sie aus Stein wären, oben in den Ecken der Architektur, als Träger des Kuppelansatzes, der mit einem Flechtband, mit Blättern und Früchten darüber, verziert ist; auch vor den Genien selbst spannen sich Blumenfestons von Bogen zu Bogen. Seinen alten Erinnerungen aus der Schule des Mantegna scheint der Maler diesen heiteren plastischen und architektonischen Schmuck entnommen zu haben. Eine solche Geniusstatue ist auch an dem Postament des Thrones sichtbar. Gar anmuthig verbindet sich so mit dem Leben sein ornamentaler Widerschein in der Architektur, und das Ganze erhält einen reichen festlichen Charakter, wie er sonst Correggio's Altartafeln, bei ihrer idyllischen landschaftlichen Umgebung, nicht eigen ist. Auch sonst hat das Bild, sowol durch die Anordnung als durch das Vorwalten der männlichen Charaktere, eine bei dem Meister seltene Feierlichkeit.

Uebrigens hat es durch Restauration gelitten und, wenn ihm auch die leuchtende Wirkung geblieben ist, doch viel von der harmonischen Ruhe des Tons verloren, die es sicher ursprünglich hatte. Schon desshalb lässt sich in die schrankenlose Bewunderung, welche neuerdings diesem Werke Correggio's zumeist zu Theil geworden, nicht unbedingt einstimmen. Zudem fehlt den Männergestalten, die hier eine so grosse Rolle spielen, das Beseelende eines tieferen Lebensinhaltes, der stille ahnungsvolle Ernst, den wir von solchen Figuren in diesem Momente ihres idealen Daseins erwarten. Die Schönheit, welche sie je nach den Bedingungen ihrer verschiedenen Lebensalter kennzeichnet, ist von einer gewissen Gleichgültigkeit nicht freizusprechen: zwischen der Gemeinde und der Madonna sollen sie die Vermittler bilden, allein es bewegt sie nur eine äusserliche Theilnahme, und von ihrem heiligen Beruf scheinen sie nur mässig ergriffen. Hier verräth sich deutlich, welch kühles Verhältniss Correggio zu den christlichen Stoffen und ihrem religiösen Inhalte einnahm. Wir werden auf diesen Zug noch zurückkommen, der in anderen Altartafeln des Meisters insofern weniger fühlbar ist, als er in ihnen die höchste Anmuth des weiblichen Wesens und die Erscheinung der Madonna zwischen den Heiligen wie einen allgemein-menschlichen Vorgang in idealer Welt zu

schildern vermochte. Hier aber treten die Männercharaktere bedeutsam hervor, und doch fehlt ihnen innerliche Bedeutung. An sich ist der hl. Georg von einer edlen männlichen Anmuth, aber dem harmlosen Ausdruck, der schönen siegbewussten Stellung lässt sich weiter nichts abgewinnen. Am meisten fällt Johannes auf, eben erst zum Jünglinge reifend, von fast weiblicher Weichheit und Rundung der Glieder und sinnlichem Schmelze des Fleisches; fast lockend sehen die schwellenden Formen des Schenkels aus dem lose umgehängten, pelzgefütterten, rothbraunen Gewand. — Von ächtem Reiz aber sind wieder die spielenden Genienknaben, sowol der lose Uebermuth der kleinen Waffenträger als der mehr ruhig gehaltene Putto mit der Kirche, ein Geschöpf von der lieblichsten Natürlichkeit. Diese Putti machten, wie Scannelli (Microcosmo p. 294) berichtet, das Entzücken des Guido Reni aus. Als ihn zu Bologna in seiner Werkstatt Modeneser Herren aufsuchten, da frug er, ob jene Putten gross geworden wären und sich noch auf jener Tafel des S. Pietro Martire befänden, wo er sie gelassen habe; denn lebendig und von beseeltem Fleisch seien sie ihm erschienen, so dass er kaum glauben könnte, sie seien Kinder geblieben, und sich gerne auf's Neue davon überzeugen möchte. Ausserdem aber ist auf ihren zarten Körpern das Spiel des Helldunkels, der lichten Schatten und Halbtöne vom grössten Zauber; wie vergeistigt ist das Leben des Fleisches in diesem feinen Hauch des Lichtes. — Sehr anmuthig ist auch das seitwärts geneigte mädchenhafte Haupt der Maria, wenn gleich die Verkürzung eine seltsame Schwellung einzelner Formen herbeigeführt hat. Auch ihrer Gestalt ist übrigens die Verkürzung nicht förderlich gewesen; ihre Kniee berühren den Oberkörper, und so richtig dies von unten gesehen ist, im Bilde erwarten wir diese Wirkung nicht und gewöhnen uns schwer an den Schein einer solchen Verschiebung.

Endlich besitzt die Dresdner Gallerie noch die berühmte kleine **Magdalena**, ein Bildchen, von dessen Entstehung und Bestimmung mir nicht das Geringste bekannt ist. Pungileoni vermuthet, dass es eines der letzten Werke des Meisters sei und in das J. 1533 falle, bringt aber dafür keinen Beweis bei. Doch macht die Sicherheit, die fertige Meisterschaft der Behandlung wahrscheinlich, dass es aus der spätern Zeit von Correggio's Schaffen stamme. Es befand sich lange im Besitze der Herzoge von Modena und wurde von diesen als ein kostbares Gut gehütet und in hohen Ehren gehalten (s. Verz. a) No. 30), daher es wol so vortrefflich erhalten ist. Das kleine Gemälde, das d'Agincourt nicht anstand für das Meisterwerk des Künstlers zu erklären, zeichnet sich sowol durch die Anmuth der Darstellung als den Schmelz der Behandlung und die feine Vollendung aus. Mengs sagt von ihm, dass es alle Schönheiten in sich schliesse, »die sich in der Malerei nur denken lassen, durch den Fleiss, damit es ausgeführt ist, durch die Impastirung, die Weichheit, die Anmuth und das Verständniss des Helldunkels;« und endlich: »sind die anderen Bilder Correggio's vorzüglich, so ist dieses wunderbar«. Die schöne Büsserin liegt mit aufgelöstem goldigen Haar in einer Höhle unter dunkelem Laubwerk, ganz eingeschlossen von heimlicher Stille; mit dem einen gebogenen Arm stützt sie das Haupt, der andere umfasst das Buch, das auf dem Boden liegt und darin sie liest, mit sinnend träumerischem Ausdruck in dem etwas gesenkten Gesichte. Fast die ganze Gestalt umhüllt ein tiefblaues, dunkelleuchtendes Gewand; nur die reizenden Füsse sehen hervor und die üppige Brust, welche das Buch fast berührt, mit den glänzenden Armen. Von der feinsten Wirkung ist das schimmernde, aus der dunkeln Umgebung zart sich hebende Fleisch, insbesondere der milde Schein des Angesichtes, das im Halbschatten liegend von dem Widerschein erleuchtet wird, der vom Arme und dem Buche ausgeht. Von Reue und Schmerz ist in den höchst anmuthigen Zügen wenig zu spüren; vielmehr hat ein still glückliches Ausruhen, dem sich höchstens die leise träumerische Wehmuth der Einsamkeit beimischt, diese Glieder gelöst und die Seele zu sinnender Betrachtung gesammelt. Eine Schönheit, die wol nur für eine Weile auf die Welt verzichtet hat und deren Zauber in dieser Abgeschiedenheit und ahnungsvollen Stille der Natur um so stärker wirkt, als er unbewusst erscheint. Nichts ist versäumt der Erscheinung den höchsten Reiz zu geben, alles Einzelne vollendet (wie denn Mengs die Darstellung der Haare nicht genug bewundern konnte), die Behandlung satt und leuchtend, tief und klar zugleich wie Emailmalerei. Das Bildchen ist auf Kupfer; und zwar sei, wie Einige behauptet haben, die Fläche vergoldet oder versilbert (?) gewesen, um der Färbung eine grössere Durchsichtigkeit und höhere Leuchtkraft zu geben. Ein Verfahren, das der Maler auch sonst noch angewendet haben soll.

Neben der Madonna entsprach insbesondere die liebliche Figur der Magdalena dem Talente des Meisters. Der leise sinnliche Zug, der ihrer reizvollen Erscheinung auch in der Busse noch beigemischt ist, verbunden mit der tiefen Erregung des Seelenlebens, welche diese Gestalt kennzeichnet, gibt ihr überhaupt einen vorwiegend malerischen Charakter, und kein Meister hat diesen so vollendet zum Ausdruck zu bringen gewusst, als Correggio. Bekanntlich spielt die Magdalena namentlich in der Malerei des 17. Jahrh. eine grosse Rolle; in der ganzen Anzahl der schönen Büsserinnen dieser Zeit lassen sich die Einflüsse der correggesken Anschauung verfolgen.

Auch hat der Meister selber die Magdalena öfters dargestellt; in der Madonna des hl. Hieronymus bezeichnet ja diese Figur gerade die

höchste Blüte seiner Kunst, im Noli me tangere, im Ecce homo und in der Kreuzabnahme findet sie sich gleichfalls. Allein auch als selbständigen Gegenstand des Bildes hat er sie sonst noch behandelt, wenn gleich einige dieser nun verschollenen Magdalenen ihm fälschlich zugeschrieben worden (s. Verz. b) No. 89—91). Von einer — die also sicher sein Werk war — berichtet die schon genannte Veronica Gambara in einem Briefe vom 3. Sept. 1528 an Beatrice d'Este von Mantua: »Ich würde glauben, mich gegen Eure Herrlichkeit zu verfehlen, wenn ich nicht Einiges über das Meisterwerk der Malerei mittheilte, das unser Antonio Allegri eben jetzt vollendet hat, da ich weiss dass E. Herrl., die sich vortrefflich auf solche Dinge versteht, daran Freude haben wird. Das Bild stellt die Magdalena in der Wüste vor, in eine düstere Höhle geflüchtet um Busse zu thun: sie knieet von der rechten Seite, mit verschränkten zum Himmel erhobenen Händen, um Vergebung für ihre Sünden zu erflehen; ihre schöne Haltung, der Ausdruck des edlen lebhaften Schmerzes, ihr höchst reizendes Gesicht machen sie bewundernswerth, so dass jeder erstaunt wer sie erblickt. In diesem Werk hat er alles Erhabene der Kunst, darin er grosser Meister ist, ausgesprochen«. Hier also eine Magdalena in der Bewegtheit ihres tief erschütterten Gemüthes. Dies übrigens die einzige Nachricht, welche uns von dem Werke erhalten ist; es ist verschollen. Denn eine Magdalena in ähnlicher Anordnung und Stellung, welche neben ächten Werken des Meisters und ebenfalls ihm zugeschrieben aus der Sammlung des Herzogs von Bracciano zu Rom in die Galerie Orleans überging und jetzt meines Wissens gleichfalls verschollen ist, war jedenfalls unächt und zeigt schon im Stiche einen der Weise Correggio's nur verwandten Charakter (s. Verz. b) No. 89).

Der Brief ist ein interessantes Zeugniss für die Theilnahme, welche die Arbeiten und Erfolge des Künstlers auch bei seinen Herren in der Heimat fanden. Das Bild war wol in Parma gemalt, wo sich der Meister zur Ausmalung der Domkuppel im J. 1528 befand, Veronica aber verweilte damals, bevor sie nach Bologna ging, noch in Correggio. Dass diese Magdalena für sie gemalt gewesen, ist nach dem Wortlaut des Briefes nicht anzunehmen. Ueber weitere Beziehungen des Meisters zu der begabten Frau, die ihrerzeit neben der Vittoria Colonna als Dichterin »fast den Männern« gleich gestellt wurde, ist uns leider keinerlei Nachricht erhalten. Dass er vielleicht in seiner Jugend einige Räume ihres Palastes mit Malereien geschmückt habe, ist schon früher erwähnt (p. 360). Später scheint er kaum mehr für sie beschäftigt gewesen zu sein, auch fand sich in dem Inventar, das nach ihrem Tode von ihrer Hinterlassenschaft ausgestellt wurde, kein Werk von seiner Hand angeführt (Pungileoni I. 96). Dass aber Veronica auch dann noch, als er in Parma wohnte, an seinen Arbeiten solchen Antheil nahm: das bezeugt von Neuem das hohe Ansehen, zu dem es Correggio, in seinem Kreise und zu seinen Lebzeiten wenigstens, gebracht hatte.

XXIV. Letzte Erlebnisse in Parma. Rückkehr in die Heimat. Beziehungen zum Hofe von Mantua.

Neben den religiösen Stoffen hat Correggio öfters und namentlich in seiner späteren Zeit mythologische Vorwürfe behandelt, wie er ja damit auch seine Laufbahn in Parma begonnen hatte, Gemälde, in denen sich seine Eigenthümlichkeit und Meisterschaft nicht minder kennzeichnen. Doch ehe wir uns damit beschäftigen, haben wir einen Blick auf seine letzten Lebensjahre und Schicksale zu werfen, denen die Hauptwerke dieser Gattung der Zeit nach sehr nahe stehen.

Es scheint, dass Correggio, nachdem er seine Malerei in der Domkuppel zum grösseren Theil vollendet hatte, des Aufenthaltes in Parma überdrüssig zu werden begann. Zweierlei mag daran Schuld gewesen sein: die kühle Aufnahme jenes Werkes Seitens der Parmesaner und namentlich der Tod seiner Frau. Jene boshafte Vergleichung mit einem Froschgericht ist wie bemerkt sicher ein Mährchen gewesen; allein dass das Domkapitel aus was für Gründen immer an jener Arbeit Manches auszusetzen wusste, das erhellt fast unzweifelhaft aus einem Briefe des Malers Bernardino Gatti, gen. Sojaro, der, ein Zeitgenosse Allegri's, von Manchen für seinen Schüler gehalten wird, jedenfalls aber in seiner Manier gemalt hat. Gatti, von der Brüderschaft der Marienkirche, der sogen. Steccata in Parma, aufgefordert in der letzteren Malereien auszuführen, besorgte von Seiten der Besteller allerhand Willkür und übertriebene Ansprüche und suchte sich dagegen zu schützen, indem er (in dem Briefe an Einen derselben Namens Damiano Cocconi) daran erinnerte, wie viel Herbes und Ungerechtes hinsichtlich der Fresken im Dome dem Correggio zugefügt worden. Dass es zwischen diesem und seinen Auftraggebern zu Misshelligkeiten gekommen, war also stadtbekannt.

Einerlei nun, ob dies Verhältniss durch eine tadelnde Kritik der nahezu vollendeten Kuppel von Seiten des Domkapitels oder etwa durch Differenzen hinsichtlich der weiteren Ausführung getrübt war: die Lust an der Arbeit war dem Meister jedenfalls verdorben. Mit der Ausmalung der Kuppel war erst die Hälfte ungefähr der von ihm übernommenen Arbeit gethan; auf die andere Hälfte scheint er aus freien Stücken und eigenem Antrieb verzichtet zu haben. Denn die Geistlichen schienen noch wie früher bemerkt zu hoffen, dass er sich zur Fortsetzung der Malerei verstehen würde, da sie den Anspruch auf 140 Lire Entschädigung, den sie wegen eines kleinen an der Kuppel noch fehlenden Stückes Arbeit zu haben meinten, erst nach seinem Tode erhoben. Nicht einmal die Malerei in der Kuppel

hatte also Correggio ganz vollenden wollen, obwohl so wenig fehlte, dass sich der Mangel oder die fremde beendigende Hand nicht erkennen lässt. In seiner Natur lag ein solches Abspringen sicher nicht, alle seine Werke scheinen wie in einem Gusse vollendet und sind auf das Sorgsamste durchgeführt. Die Dombestellung muss ihm gründlich verleidet gewesen sein. Und da ihm Lomazzo nachrühmt, dass er gegen Tadel durchaus nicht empfindlich gewesen, so müssen die geistlichen Herren, um ihn soweit zu bringen, arg an ihm genergelt haben. Dazu mochte dann freilich kommen, dass die Parmesaner dieser neuen Malerei wenig abzugewinnen wussten. Parma nahm an der grossen Kunstbewegung, welche damals dem Leben in den italienischen Hauptstädten und selbst in kleineren Orten einen so entschiedenen Charakter aufprägte, nur geringen Antheil, und seine Bewohner waren in der Empfänglichkeit für das Künstlerische sicher zurückgeblieben. Die Stumpfsinnigkeit, welche an ihnen Annibale Caracci am Ende des 16. Jahrh. rügte, mochte von altem Datum und schon unserem Meister fühlbar gewesen sein. Wir haben gesehen, dass er zu Parma seit Anfang der zwanziger Jahre in immer steigendem Ansehen stand; allein diese Anerkennung muss man sich doch wol auf die kunstverständigen und kunstliebenden Kreise beschränkt denken. Schien doch die Menge, als 1580 Annibale an seinen Vetter jene von der Bewunderung des Meisters erfüllten Briefe schrieb, von diesem kaum noch Kunde zu haben; einem Untergange gleich erschien ja dem Annibale sein Schicksal in diesem Lande, »wo er nicht gekannt war« und das vorher der Briefsteller »alles guten Geschmackes baar« nennt. Das waren nicht bloss Nachklänge der Sage, sondern bestimmte Eindrücke, darin sich Caracci nicht täuschen konnte. Zwar bewies uns die Madonna della Scala, dass das Ansehen Correggio's auch in weitere Kreise gedrungen war. Allein von seiner Kunst und Wissenschaft verstand die Masse der Parmesaner gewiss nicht viel, und zu dem kühnen, jubelnd gedrängten Gestaltenheer der Domkuppel mag sie erst rathlos und offenen Mundes, dann nergelnd und schmälend aufgeschaut haben. War dem so und hatte zudem eine Art Rückschlag in der allgemeinen Anerkennung stattgefunden: so ist begreiflich, dass der Meister, der Arbeit im Dome überdrüssig, auch dem ferneren Aufenthalte in Parma abgeneigt war.

Diesen aber mochte ihn mehr noch der Tod seiner Gattin verleidet haben, der gegen Ende der zwanziger Jahre, wahrscheinlich bald nach 1528 und in Parma eintrat. Dass sie in der ersten Hälfte des J. 1528 noch lebte, ergiebt sich aus zwei Urkunden vom 20. und 22. März (Pungileoni II. 227), darin sie noch unter den Lebenden angeführt ist. Zugleich erhellt daraus, dass das Ehepaar nach wie vor seinen Wohnsitz in Parma hatte; in jenen Urkunden vertritt Pellegrino, der Vater unseres Antonio, in der Heimat Correggio die Interessen von dessen Frau Hieronyma. Der Prozess, den diese mit ihren Verwandten führte, war nicht lange vorher durch Vergleich geschlichtet worden, und nun trat in jenem ersten Dokumente vom 20. März die Gegenpartei gegen Bezahlung noch einige Morgen Landes ab. Auch dies ein Zeugniss für den steigenden Wolstand der Familie. Von der Hieronyma aber ist seitdem nirgends mehr die Rede, und da von ihrem Tode in den Kirchenbüchern von Correggio keine Spur sich findet, spricht auch dies für ihr Ableben in Parma, und zwar vor 1530.

Denn noch vor Schluss dieses Jahres, kaum nachdem er für seine Bemalung der Domkuppel die zweite Zahlungsrate erhalten, scheint unser Meister nach Correggio zurückgekehrt zu sein, um dort sich wieder anzusiedeln und den Rest seines Lebens zu verbringen. Offenbar hatte im Mai jenes Jahres die Rückkehr noch nicht stattgefunden; denn am 13. Mai 1530 vermithete der Vater Pellegrino, augenscheinlich für den abwesenden Sohn, ein im Borgo Nuovo bei der Kirche S. Francesco gelegenes Haus, das bei der Schlichtung des Prozesses wahrscheinlich an die Gattin Antonio's gefallen war, um jährlich 12 Lire an die Eheleute Giovanni und Lucia Merlini (wol Verwandte der Frau). Schon am 29. Nov. 1530 kaufte aber Antonio selbst in der Heimat ein Grundstück von der Lucrezia Pusterla von Mantua, der Wittwe eines Giovanni Cattania von Correggio, um 195 scudi und 10 soldi (Urkunde bei Pungileoni II. 231). Es waren wol die Ersparnisse seiner Arbeiten zu Parma, und insbesondere der neuesten im Dome, welche er auf diese Weise als sicheren Erwerb und Vermögenszuwachs anlegte. Im Februar 1531 befand er sich wieder in Parma, aber nur vorübergehend, um mit den Bauvorstehern des Doms eine nicht näher bezeichnete Angelegenheit zu ordnen. 1532 finden wir ihn in Correggio zweimal als Zeugen aufgeführt, den 26. Okt. und 28. Dez., ebenso 1533 den 7. und 15. Jan. Am 8. Sept. 1533 kaufte er dann von Neuem einige Acker Landes. Am 24. Januar 1534 endlich wurde ihm die Ehre zu Theil Zeuge bei der Ausstellung der Mitgift von 20,000 Goldscudi zu sein, welche Clara von Correggio, die Tochter des Gian-Francesco, des damaligen Herren des Ländchens, zu ihrer Vermälung mit Ippolito Gambara erhielt.

Diese Reihe von Zeugnissen bestätigt, dass seit Ende des J. 1530 Correggio von Neuem seinen Aufenthalt in der Heimat genommen hatte. Wahrscheinlich wohnte er dort im eigenen Hause, von dem wir nicht wissen, ob es schon der Vater besessen oder es das vom Oheim ererbte war. Wenigstens verkaufte sein Sohn Pomponio im Dezember 1550 um den damals nicht unbeträchtlichen Preis von 109 Goldscudi ein Haus, das in der alten Vorstadt, im Borgo

Vecchio lag und auf das Freie hinaussehend einerseits an die Stadtmauer andrerseits an die »öffentliche Strasse« grenzte, in der Gegend, welche zu Tiraboschi's Zeiten »Le cà rotte« hiess. Es ist anzunehmen, dass Pomponio das Haus vom Vater geerbt und dieser darin gewohnt hatte.

Als Correggio diese neue Uebersiedelung bewerkstelligte, war er noch bei jungen Jahren, im besten Mannesalter; und dennoch sieht diese Heimkehr in das kleine Landstädtchen einer Abkehr von der Welt gleich, einem Rückzug aus dem grösseren Wirkungskreise, den er in Parma gefunden hatte. Wer mag entscheiden, ob ihn Missmuth über die letzten Erlebnisse daselbst, Widerwille gegen die äusseren Schwierigkeiten, die mit umfassenden Aufträgen immer verbunden sind, ob ihn vielmehr die Trauer um die verlorene Gattin und sein genügsamer Sinn so früh in die Heimat zurücktrieben? Haben wir doch nicht einmal Kenntniss von seinem körperlichen Befinden, von der Widerstandskraft seiner physischen Natur; um wie viel weniger noch vom Wechsel seiner Gemüthszustände, seiner inneren Stimmungen. Wol aber ist uns aus den Umrisslinien seines Lebens und dem Charakter seiner Arbeiten klar geworden, dass er, darin ganz ungleich seinen ebenbürtigen Genossen, den Leonardo, Rafael und Michelangelo, nicht in's Weite und Grosse hinausstrebte, sondern ganz erfüllt von dem was er in engerem Umkreise zu schaffen vermochte und im Einklang damit sein Genügen fand an einem stillen, in heimlichen Grenzen eingefriedeten Dasein. Von seinem Naturell, seinem Gemüthe, wie es in den Werken sich offenbart, ist nicht denkbar, dass es in einem wenn auch mässigen Bruch mit der Welt sich getrübt hätte. Er hatte gar Nichts von dem in die Tiefe greifenden, bis zum Zwiespalt fortschreitenden Wesen des Michelangelo. Und mir scheint, dieses heitere Gleichmaß der Seele wird er sich immer mehr oder minder gewahrt, mit ihr auch in den Hemmnissen und Störungen des realen Lebens leicht sich zurechtgefunden haben. Eben desshalb war es natürlich, dass er einer Lage auswich, die leicht Verdriesslichkeiten mit sich zog, und wieder einlenkte in den stilleren Fluss des Daseins, der ihm allein behaglich war und ihm in seiner Lust des Gestaltens den freien Gebrauch der Kräfte liess. In Correggio fand er diese Ruhe wieder, die ihm Parma vielleicht nicht mehr gönnte. Und dass seine Schaffenskraft ungebrochen, dass sie noch den vollen frohen Zug hatte, der ihre besten Erzeugnisse kennzeichnet, das beweisen überzeugend jene Werke, welche wir in diese letzten Jahre zu setzen allen Grund haben. Nicht minder deutlich bekunden sie die heiterste Lebensauffassung dessen der sie hervorbrachte, seine unbefangene Hingabe an eine Natur, deren glückliche Sinnlichkeit schmerz- und kampflos und eben desshalb ideal ist.

Auch seine Arbeitslust wie seine Arbeitskraft waren ungeschwächt, unverkümmert. Zwar eine grössere Anzahl von Werken scheint in den letzten vier oder fünf Jahren vor seinem Tode nicht entstanden zu sein; was ja ohnedem bei der Sorgfalt, mit der er alle Gemälde vollendete, auch seine staunenswerthe Meisterschaft in Anschlag gebracht, nicht möglich war. Allein zugegeben, dass in seine frühere Zeit eine reichere Thätigkeit fällt, so bezeugen doch die Werke dieser letzten Periode, wie vortrefflich er die neugewonnene Musse für neue künstlerische Aufgaben zu benutzen verstand.

Nur von zweien dieser Werke haben wir nähere Kunde über Entstehung und Anlass. Entweder noch in Parma, kurz bevor er es verliess, oder in Correggio bald nach der Heimkehr muss er sie gemalt haben. Diese allerdings weit gegriffene Zeitbestimmung lässt sich aus den Nachrichten entnehmen, die über die Gelegenheit ihrer Entstehung überliefert sind und grosse Wahrscheinlichkeit für sich haben. Vasari erzählt: »Unter anderen von seinen Werken sind zwei Gemälde, welche er in Mantua für den Herzog Federigo II. fertigte, der sie dem Kaiser schicken wollte: eines solchen Fürsten wahrlich würdige Dinge.« Diese Notiz hatte Vasari wahrscheinlich von Giulio Romano, der bekanntlich vom Herzoge viel beschäftigt, lange in Mantua sich aufhielt; sie erscheint daher glaubwürdig. Mengs aber bemerkt dazu, Vasari berichte, dass der Herzog die beiden Gemälde dem Kaiser Karl V. bei Gelegenheit seiner Krönung im J. 1530 zum Geschenk machen wollte. Diese nähere Bestimmung findet sich bei Vasari nicht; sie ist ihm von Mengs untergeschoben. Allein erfunden war sie von Mengs nicht; sie beruhte auf einer seit geraumer Zeit umlaufenden Ueberlieferung. Dieselbe meldete auch, dass Giulio Romano, als es sich darum handelte, für ein solches Ehrengeschenk einen tüchtigen Meister zu finden, unseren Antonio dem Herzoge empfohlen habe. Zweifelhaft bleibt, ob gerade zur Krönungsfeier die Bilder dem Kaiser bestimmt gewesen. Pungileoni setzt sie vielmehr später, in das J. 1532, und nimmt also an, dass sie nachträglich, etwa als Erinnerung an den Mantuaner Aufenthalt des Kaisers, diesem von Federigo II. übergeben worden wären. In der That ist wenig wahrscheinlich, dass die Gemälde so rechtzeitig hätten bestellt werden können, um gerade zur Krönung einzutreffen, und glaubhafter ist, dass erst gelegentlich oder in Folge derselben Correggio seinen Auftrag erhielt. Oder vielmehr — in Folge der Erhebung zur Herzogswürde, mit welcher Federigo, der immer treu zum Kaiser gehalten hatte, am 8. April 1530 nach der Krönung bekleidet wurde. Als dann Karl V. Mantua im J. 1532 wieder besuchte, mag er die Bilder dort zuerst, ehe sie ihm nach Deutschland geschickt wurden, gesehen haben. Dass sie aber überhaupt für den Kaiser bestimmt waren, dafür spricht

auch ihr Verbleib und ihr späteres Schicksal (s. Verz. a) No. 35 und 36).

Eines noch scheint mir in jener Erzählung bedenklich: des Giulio Romano Empfehlung und Vermittlung. Bei seiner Schnellfertigkeit traute er sich gewiss Alles selbst zu; wesshalb sollte er eine jedenfalls dankbare und rühmliche, vielleicht auch folgenreiche Aufgabe einem Anderen zuwenden? Das konnte ihm ohnedem einen Nebenbuhler zur Seite bringen, der ihm in Mantua gefährlich zu werden vermochte. Auch stand ja der Herzog mit den Venezianern, insbesondere mit Tizian — von dem er just im J. 1531 zwei Bilder erhielt — in mannigfacher Verbindung, und sollte es Giulio nicht sein, so lag es nahe sich an Einen von Jenen zu wenden. Wesshalb kam man gerade auf Correggio, der, seitdem er als Jüngling Mantua verlassen, allen Anzeichen nach weder zu dem Hofe der Gonzaga noch zu der Stadt selber Beziehungen hatte? Ich komme auf eine Vermuthung, welche mir die Bestellung natürlich zu erklären scheint. Veronica Gambara stand mit den Damen des Hauses Este, deren zwei als Gemalinnen der Gonzaga an den Mantuaner Hof kamen, in freundschaftlichem Verkehr und Briefwechsel; ein Zeugniss dafür haben wir in jenem Schreiben vom 3. Sept. 1528 an Beatrice d'Este gefunden, darin Veronica über das neueste Werk des Meisters ausführlich berichtet. Einen noch lebhafteren Antheil als Beatrice nahm Isabella von Este, welche seit 1490 an Gianfrancesco III. von Mantua vermält und Federigo's II. Mutter war, an künstlerischen Dingen. In ihrer Sammlung befanden sich nicht nur kostbare Skulpturen des Alterthums sowie der neueren Zeit, sondern auch Malereien der besten Meister ihrer Epoche; darunter zwei Werke von Correggio, von denen noch die Rede sein wird. Wie sehr überhaupt Isabella schon frühzeitig thätig war, sich Bilder von den hervorragenden zeitgenössischen Künstlern zu verschaffen, haben wir früher gesehen (p. 356); dass dann später die befreundete Gambara sie auf Correggio aufmerksam machte, lässt sich fast mit Sicherheit annehmen. Am Mantuaner Hofe war also der Meister auf diesem Umwege doch bekannt geworden. Unter diesen Verhältnissen und bei der Bewunderung, welche Veronica für Correggio an den Tag legt, bei dem Stolze, damit sie ihn »den Unsrigen« nennt, liegt der Gedanke sehr nahe, dass durch ihre Vermittlung vom Herren von Mantua der Meister jene Aufträge erhielt. Wir wissen, dass sie 1529 und noch einen Theil des J. 1530 in Bologna sich aufgehalten, dass dort zur Zeit der Krönung Karl's V. ihr Haus der Sammelplatz hervorragender Männer war. Sie wird dort schon den Kaiser kennen gelernt haben; denn Tiraboschi berichtet nach älteren Quellen (Lett. Ital. VII. III. 48), dass sie nach der Heimat zurückgekehrt dort Karl V. auf seiner Durchreise bei sich empfangen habe. Unmöglich wäre nicht, dass sie die Aufmerksamkeit des hohen Gastes auf den einheimischen Künstler gelenkt hätte und in Folge dessen den Herzog Federigo bedeuten lassen konnte, dass dem Kaiser zwei Bilder von Correggio besonders genehm sein würden. Doch wie es sich auch mit dieser Muthmassung verhalten mag: dass Veronica jene Bestellung dem Meister verschafft oder sie wenigstens angeregt habe, ist weit wahrscheinlicher, als dass es Giulio Romano gethan. Ob sonst ein näherer Verkehr zwischen der (um neun Jahre älteren) fürstlichen Wittwe und dem Künstler bestand, ist nicht ersichtlich; wie auch schon aus der oben angezogenen Briefstelle ein solcher sich nicht entnehmen liess. Wir müssen es daher den Feuilletonisten der Kunstgeschichte überlassen, hier ein Verhältniss auszumalen dem etwa ähnlich, das Michelangelo zu Vittoria Colonna hatte. Nur ist zu bemerken, dass eine nähere Beziehung bei der eingezogenen und wie es scheint schüchternen Art des Correggio nicht wahrscheinlich ist.

Auch für Isabella Gonzaga scheint Correggio zwei Bilder gemalt zu haben: und zwar vermuthlich nachdem er jene Bestellung des Federigo schon ausgeführt hatte. Sie sind in einem Inventare von Kunstgegenständen, welche Isabella von Este Marchesa von Mantua besass, verzeichnet; dasselbe mag um die Mitte des 16. Jahrh. entworfen sein. Da die Marchesa den 13. Febr. 1539, wenige Jahre nach dem Tode Correggio's starb, so ist anzunehmen, dass sie die Gemälde noch von ihm selber erworben habe; auch ist wahrscheinlich, dass diese, welche nach dem Ausdruck des Verzeichnisses »über der Thüre« angebracht waren, zur dekorativen Ausstattung des Gemachs gehörten.

Ferner werden in einem Inventar der Kunstschätze der Herzöge von Mantua (aus der Erbschaft des Herzogs Ferdinand), das im J. 1627 angefertigt ist, mehrere Malereien, darunter auch mythologische, von Correggio angeführt. Doch daraus entnehmen zu wollen, dass auch diese vom Meister selber für die Gonzaga bestimmt gewesen, wäre ganz willkürlich. Denn nicht das Mindeste berechtigt uns anzunehmen, dass sie aus der Hand des Malers sofort nach Mantua gekommen wären. Bis zu den J. 1628—1630, wo die Sammlung der Gonzaga sich auflöste und zerstreut wurde, sind diese allezeit bemüht gewesen, den Schatz von Kunstwerken, den sie schon besassen, fortwährend zu mehren. Jene Bilder Correggio's können daher später erworben sein; und da, jene Bestellung ausgenommen, über nähere Beziehungen des Malers zu dem Hofe der Gonzaga keinerlei Nachricht, keine Anekdote, keine Ueberlieferung sich findet, so ist auch nicht wahrscheinlich, dass Correggio in direktem Auftrage weiter für den Hof beschäftigt gewesen.

Alles spricht dagegen, dass er in die Nähe des Herzogs gekommen, in jenen Jahren zu

Mantua selbst sich aufgehalten habe. In den Mantuaner Archiven und Denkwürdigkeiten, welche über diese Zeit nicht unergiebig sind, findet sich keine Notiz über ihn. Pungileoni bemühte sich vergeblich für ein näheres Verhältniss des Meisters zu Mantua in den J. 1530—1532 in den dortigen Urkunden Beweise aufzutreiben; die Nachforschungen, welche Pasquale Coddè für ihn machte, blieben fruchtlos. Auch diejenigen über Correggio's Aufenthalt zu Mantua in den J. 1511—1513 waren ohne Erfolg gewesen (s. p. 354); allein für diesen sprachen wie wir gesehen innere und äussere Gründe, während gegen seine in jenen späteren Jahren wiederholte Anwesenheit daselbst sich alle Anzeichen erklären. Zwar will dann Pungileoni selbst im Geheimarchiv von Mantua in einem Ausgabebuch von 1538 zwei auf »Antonio da Corezo« bezügliche Stellen gefunden haben, die er mit unserem Meister in Zusammenhang bringt; allein diese tragen das Datum von 1537, ohne auf eine frühere Zeit zurückzuweisen, und sprechen jedenfalls, da ja unser Meister schon 1534 starb, von einem anderen Antonio da Correggio; wahrscheinlich von Antonio Bernieri, der, wie aus einem Schreiben der Veronica Gambara von 1537 hervorgeht, an diese von Pietro Aretino empfohlen war und vielleicht gleichfalls durch diese Vermittelung nach Mantua gelangte. Auch in Mantua selber ist meines Wissens über irgend eine Beziehung des Meisters zur Stadt in dieser späteren Zeit nicht das Geringste überliefert; keiner der älteren oder neueren Schriftsteller spricht davon. Kein Zweifel, Correggio hat für den Herzog Federigo gearbeitet; aber weder wurde er zu dem Fürsten berufen, der Giulio Romano wie einen Freund hielt und mit Tizian in Briefwechsel stand, noch scheint er aus anderem Anlass wieder nach Mantua gekommen zu sein. Nachdem er von Parma heimgekehrt, blieb und lebte er ruhig in Correggio, um es nicht mehr zu verlassen. In Mantua hatte er seine Laufbahn begonnen, am Ende derselben ward ihm für den Herrn des Landes jener rühmliche Auftrag. Allein damit war der ganze Verkehr auch abgethan, den er mit grossen Herren und Fürsten hatte.

Was jene für Karl V. bestimmten Gemälde darstellten und welcher Art sie waren, das werden wir sehen, indem wir nun die mythologischen Werke des Meisters im Zusammenhange betrachten. Unter ihnen werden wir solche finden, die an sich von grossem Reiz und seltenem künstlerischen Werth zugleich als eigenthümliche Werke des Meisters von Bedeutung sind, ausserdem aber durch die merkwürdigen Schicksale, welche sie erfahren haben, ein besonderes Interesse bieten.

XXV. Mythologische Malereien. — Jupiter und Antiope. Schule des Amor. Zwei Darstellungen des Ganymed.

Von den mythologischen Malereien, welche dem Meister zugeschrieben werden, ist zuvörderst, wie früher der Apollo und Marsyas, eine zweite auszuscheiden, welche lang für sein Werk gegolten hat, obwol sie auch schon früher ihrem wahren Urheber öfters zugewiesen wurde. Es ist dies der bekannte bogenschnitzende Amor, ein Bild das sich in vielen Wiederholungen findet, dessen Original aber das Belvedere zu Wien besitzt. Unzweifelhaft ein Werk des Parmigianino, von dessen Cupido schon Vasari spricht. Eastlake (Materials etc. II. 238) vermuthet zwar, dass wenigstens die Erfindung dem Correggio angehöre, da die Auffassung und der Charakter der Gestalt dem Meister entspreche. Allein dies ist für jene Annahme, der sonst Alles widerstreitet, kein ausreichender Grund; wo sich Parmigianino seinem Meister enger anschliesst, da haben natürlich seine Figuren ein diesem verwandtes Ansehen (s. Verz. b) No. 37).

Die Entstehungszeit der dem Correggio wirklich angehörenden Gemälde der mythologischen Gattung zu bestimmen ist um so schwerer, als für dieselben, jene an Karl V. gelangten Bilder abgerechnet, alle äusseren geschichtlichen Anhaltspunkte fehlen. Sie befanden sich zur Mehrzahl — wenn man diese beiden hinzuzählt — im Besitze der Gonzaga von Mantua. Doch waren sie wie bemerkt ursprünglich nur zum Theile für diese bestimmt. Für wen aber Correggio sonst diese weltlichen Darstellungen malte, ist nicht einmal zu vermuthen; über diesen Punkt wissen wir schlechterdings Nichts. Höchstens lässt sich hierher die dürftige und unbestimmte Notiz des Vasari ziehen, dass Correggio »gleicherweise Bilder und andere Malereien innerhalb der Lombardei für viele Herren fertigte«. Der Biograph hatte vorher von des Meisters kirchlichen Bildern in Parma gesprochen, und an jene Bemerkung knüpft er gleich die andere von der Bestellung des Herzogs. Möglich daher, dass er unter den »altre pitture«, den anderen Malereien, weltliche Gemälde in der Art der für Karl V. bestimmten verstand. Da der Strich von Mantua bis Parma mit zur Lombardei gezählt wurde und der Meister im Umkreise seiner Thätigkeit zu einem nicht gewöhnlichen Ansehen gekommen war, liegt in der Angabe Vasari's nichts Unglaubwürdiges.

Lässt uns also hier die Geschichte des Meisters ohne Auskunft: so ist andrerseits aus dem eigenen Charakter der Bilder ihre Entstehungszeit kaum auch nur annähernd zu bestimmen. Wir haben gesehen, wie frühzeitig Correggio zur Meisterschaft gereift und ausgebildet war; und sobald er diese erlangt hatte, lassen sich bei ihm eigentlich nicht, wie bei anderen grossen Malern, bestimmte Stile oder Manieren verfolgen. Nachdem er die erste Periode — diejenige der Madonna des hl. Franziskus — hinter sich hatte, jene Jugendzeit, da sich unter den Einflüssen bestimmter Meister seine Eigenthümlichkeit Bahn brach: tritt auch sofort in den ersten Bildern der zweiten sein Charakter ausgeprägt zu Tage.

Und dem ist er ohne Wanken treu geblieben. Ein deutlicher Unterschied lässt sich innerhalb dieser zweiten Periode höchstens in der Behandlung des Kolorits wahrnehmen; und auch dieser ist ein solcher nicht, der eine neue entschiedene Abtrennung zuliesse. Nach den erhaltenen Werken zu schliessen, deren Zeit ungefähr anzugeben möglich ist, scheint nämlich, dass Correggio bis zum J. 1524 etwa, also bis zur Vollendung der Malereien in S. Giovanni, in der Färbung des Fleisches (wie überhaupt) einen wärmeren in's Glühende gesteigerten Lokalton hat, dagegen seitdem die Wärme und Lokalfarbe des Fleisches immer mehr in ein feines Lichtgrau abtönt und auflöst, das den farbigen Schein in die schimmernde Hülle einer mild durchleuchteten Luft hereinnimmt. Immer mehr wirkt nun der Zauber des Helldunkels an sich, der die Farbe vergeistigt und gleichsam verzehrt. Ausserdem lässt sich noch von manchen der späteren Werke sagen, dass sie eine grössere Freiheit ungewöhnlicher Bewegung zeigen; allein von allen gilt das nicht, da ja der Gegenstand den Charakter der Bewegtheit mitbestimmt. Indessen ist in einigen der Bilder, welche wir noch zu betrachten haben, zwar keine heftige Bewegung, aber eine solche, welche den geheimsten Momenten der Natur abgelauscht ist und daher zu ihrer Darstellung die vollste Sicherheit in der Beherrschung der Formen voraussetzt. Dies zusammengenommen mit jenem Unterschied des Lichttons und der zunehmenden Auflösung der Lokalfarbe kann vielleicht mit einigem Recht dazu dienen, die Zeit der Bilder wenigstens annähernd zu bestimmen.

Demzufolge wäre von den mythologischen Malereien das unter der Bezeichnung **Jupiter und Antiope** bekannte Bild in der Galerie des **Louvre** zu Paris zuerst zu setzen. Es befand sich 1627 in der Sammlung der Herzöge von Mantua (s. die Geschichte des Bildes Verz. a) No. 31). Ueber seine Entstehungszeit und ursprüngliche Bestimmung fehlt jede Nachricht. Die Vermuthung Pungileoni's, es sei in jener Zeit gemalt, als sich Correggio nach Beginn seiner Malereien in S. Giovanni des Krieges halber von Parma wieder entfernt habe, also im J. 1521, ist ohne jede geschichtliche Grundlage. Dennoch mag das Bild ungefähr in diese Zeit fallen. Es hat wie schon die Vermälung der hl. Katharina im Louvre, die wol dem J. 1518 zuzuweisen ist (s. p. 368), den warmen in vollem Lichte glühenden Fleischton und mag nur, ausgezeichnet durch eine breitere Fülle des Lichts und die vollendete Sicherheit der Behandlung, einige Jahre später entstanden sein. Auch jene Bezeichnung des Gegenstandes beruht auf keiner historischen Ueberlieferung; erst neuerdings ist jener Name aufgekommen. Es galt früher einfach für eine schlafende Venus; in dem Inventar der Gonzaga von 1627 ist es als »Venus und schlafender Cupido und ein Satyr« bezeichnet. In der That ist nicht wahrscheinlich, dass Correggio die Sage der Antiope und in dem Satyr den verwandelten Zeus als bacchischen Walddämonen habe darstellen wollen. Vielmehr zeigt der Bogen in der Hand des schlafenden Weibes einfach eine Waldnymphe an, die im heimlichen Dickicht von der Jagd auszuruhen scheint, und die Gegenwart des ebenfalls schlafenden kleinen Genius, des Amors, erklärt sich bei Correggio ganz von selbst. Zum Verständnisse des Bildes ist jedenfalls jene Sage vollkommen überflüssig und eher ein Hinderniss. Wir haben früher schon gesehen, dass der Meister um die eigenthümliche Bedeutung der mythologischen Gestalten — die er meistens wol auch nicht kannte — sich wenig kümmerte und ihre Schönheit frei benutzte, um seine sinnlich heitere Anschauung eines in's Ideale erhobenen Naturlebens zum Ausdruck zu bringen. Das Bild erklärt sich ganz von selbst und fordert nicht im Mindesten heraus an bestimmte Figuren der griechischen Sage zu denken.

Die süsse Ruhe des Schlafes ist vielleicht nie anziehender geschildert worden. In einem warm durchleuchteten Walddunkel liegt die Nymphe auf ansteigendem Boden, völlig nackt, die üppigen Glieder in der natürlichsten Ruhe nachlässig gelöst, den einen Arm über das zurückgelehnte Haupt gelegt. Voll ergiesst sich das Licht über die breiten Flächen des Körpers, der von einem blauen unter dem Rücken liegenden Tuche schimmernd sich abhebt; nur auf dem Haupte mit dem Arme spielt im Helldunkel ein Halbschatten, darin der Ausdruck des Lebens, der stillen Bewegung des Athmens noch gesteigert erscheint. Neben ihr liegt beflügelt der lieblichste Amor, tief in Schlaf so natürlich versunken, wie nur ein Kind es vermag. Auf der anderen Seite, mehr in das Dunkel des Waldschattens zurücktretend, ein bockfüssiger Satyr, ein mährchenhaftes Wesen und doch Fleisch und Blut, vor dem Baumstamme her, daran die Nymphe ruht, das Gewand emporhebend, das er eben, um der vollen Nacktheit ihres Körpers sich zu freuen, zurückgezogen zu haben scheint. Rings eine jener bezaubernden Waldlandschaften mit Durchblick in eine leuchtende Ferne, wie sie einzig in ihrer Art der Meister zu malen verstand, von grossem Zuschnitt der Formen, tief leuchtendem Laub und mit dem vollen Hauch der Natur. Auch die Schatten in dem dunkleren Fleisch des Satyr warm und licht, die vollendet modellirten Glieder schwellend und sich rundend in den feinsten Uebergängen, die Formen von merkwürdiger Naturwahrheit, aber breit und gross gesehen. Hart streift der geschilderte Moment die Grenze des Anreizes zur sinnlichen Lust, und doch ist die Darstellung ganz frei davon; sie gibt die leuchtende Schönheit des nackten Leibes preis, ihrer unbewusst hingestreckt in der reinen Lust des Schlafes, und der Satyr vergegenwärtigt nur, wie werth solche Schönheit ist das frohe Auge zu betrachtendem Genuss zu fesseln. Eine

Natur die ganz Leben ist und doch die Begierde der Wirklichkeit von sich abhält. Unstreitig gehört das Bild in dieser mittleren Periode des Meisters zu seinen schönsten Werken.

Nicht viel später mag die Schule des Amor zu setzen sein, gegenwärtig in der Nationalgalerie zu London und ebenfalls im Inventar der Gonzaga von 1627 verzeichnet (s. Verz. a) No. 32). Auch über die Entstehungszeit und den ursprünglichen Besitzer dieses Bildes ist nicht das Geringste bekannt. Doch ist an seiner Aechtheit nicht zu zweifeln, wenn auch in seinem jetzigen Zustande, da es durch Restaurationen sehr gelitten, die alte Schönheit nur noch theilweise zu erkennen ist. Das Gemälde stellt die Unterweisung des kleinen Amor durch Merkur vor im Beisein der Venus. Hier ist auch die Komposition, die Gruppirung, auf welche sonst Correggio weniger Gewicht legt (wir werden sehen wesshalb) von sehr anmuthiger Wirkung; umschlossen von schöner felsiger Landschaft, die nur in der äussersten Höhe etwas Himmel hereinblicken lässt, sind die drei gleich blühenden Gestalten in flüssigem Linienzuge zusammengehalten. Hier lag dem Meister die rythmische Anordnung nahe durch die fast gleiche Fläche, darauf sich die Figuren befinden. Der sitzende Merkur, zu dem neben ihm stehenden Amor geneigt, hilft dem Kleinen die Buchstaben des Papiers entziffern, das er in seinen Händchen hält; er ist gar eifrig diesmal, der geflügelte Liebesgott, und mit reizender Natürlichkeit spricht sich die ungewohnte Anstrengung aus in der kindlich unbeholfenen Haltung der zarten Glieder. Hart neben ihm, von vorn gesehen, den linken Arm auf einen Baumstamm gestützt, mit der rechten Hand fast schelmisch auf Amor deutend, leicht vorwärts gebeugt und den muthwilligen Blick auf den Beschauer gerichtet steht Venus, sie ebenfalls geflügelt. Anmuthig und leicht, die schlanken Glieder wie gelöst, ruht sie wenn gleich stehend in behaglicher Stimmung. Der bei schwellenden Formen doch feine Körperbau ist, ohne an die Antike zu erinnern, von grosser Schönheit; weniger der Kopf, der mit seinem losen Ausdruck in eine mehr gewöhnliche Natur hinüberspielt. Wie willkürlich Correggio mit der Antike umging, bezeugen auf's Neue die Flügel der Göttin; dass sie in solcher Gestalt dem Alterthum gänzlich unbekannt war, wusste er sicher, so gut er wusste, dass es keine geflügelten Parzen gab, die er doch in S. Paolo dargestellt hatte. Sicher aber lag ihm fern seiner Venus mittelst der Schwingen, wie Ratti und Rosini meinen, eine besondere Bedeutung zu geben oder gar die himmlische, Urania, derart bezeichnen zu wollen. Ihm erhöhten die Flügel, in eine Mährchenwelt hinüberdeutend, den Reiz der Erscheinung; so Sinnlichkeit und Ideal, Natur und Fabelreich in künstlerischem Spiel zu verflechten, ist immer seine Art. Wie meisterhaft er zudem die Flügel dem menschlichen Körper anzupassen wusste, ist von jeher anerkannt worden; Mengs findet sie mit dem Fleische auf das Natürlichste vereinigt, wie wenn sie ein Glied des Leibes wären. Von dem geflügelten Amor führt Mengs ein ähnliches Wort seines früheren Besitzers, des Herzogs von Alba an: diese Flügel seien so schön ausgeführt, dass, wenn ein Kind mit Flügeln auf die Welt käme, es nicht anders sein könnte. Die drei Gestalten völlig nackt (nur über ein kleines Stück Schenkel des Merkur legt sich ein Gewand), heben sich vom tiefen kräftigen Grün der Landschaft leuchtend und in blühender Färbung ab; und trotz der Beschädigungen des Bildes treten jetzt noch die Formen durch die Wirkungen des Lichts, der Schatten und Abtönungen wie zu plastischer Rundung heraus.

Eine andere Darstellung der Venus mit Amor, die Göttin, welche dem Knaben den Bogen genommen, darnach er vergeblich in die Höhe greift, dabei ein Satyr —, welche sich in mehrfachen Wiederholungen findet, wurde wenigstens der Erfindung nach dem Meister zugeschrieben, ohne dass man jemals das Original nachgewiesen hätte. Doch scheint auch die Zeichnung ihm nicht anzugehören, da sie höchstens einen ihm verwandten Charakter hat (s. Stiche No. 461).

Jene beiden Gemälde sind die einzigen weltlicher Gattung, die sich vor das J. 1530 setzen lassen und die überhaupt aus dem Zeitraume vor diesem Jahre bekannt sind. Es scheint, dass der Meister, seine Malereien in S. Paolo ausgenommen, erst in späterer Zeit zu mythologischen Darstellungen Musse und Gelegenheit gefunden. Vorher nahmen ihn hauptsächlich kirchliche Aufträge in Anspruch, wozu auch seine kleineren Bilder biblischen Inhaltes für Privatleute zu zählen sind. Erst als er die Malereien in der Domkuppel zu Parma abzuschliessen, die Stadt zu verlassen gedachte und vielleicht, überdrüssig der mönchischen und geistlichen Ansprüche und Einreden, der kirchlichen Kunst gerne für einige Zeit den Rücken kehrte: erst da scheint er, von einigen neuen Aufträgen begünstigt, der weltlichen Malerei mehr sich zugewendet zu haben. Dass er auch auf diesem Felde den Meister bewähren und seine Kraft eigenthümlich geltend machen würde, das liess die Natur seines Talentes erwarten.

Unter diesen Malereien tritt, als sein Werk angesehen, ohne dass irgend eine ältere Nachricht darüber erhalten wäre, zweimal die Darstellung des vom Adler zum Olymp getragenen Ganymed auf. Was an diesem Vorwurf den Meister anzog, erräth sich leicht: hier war, den aufwärts schwebenden jugendlichen Körper (allenfalls auch die erwartenden Götter im Olymp) in kühner Verkürzung aus der Untensicht zu zeigen, natürliches Erforderniss. Correggio soll dieses Motiv in einem Gemach des Schlosses (Rocca) der Grafen Gonzaga di Novellara, wie man glaubt 1530, in Fresko behandelt haben.

Diese Herren des kleinen Ländchens Novellara waren ein Seitenzweig der Mantuaner Gonzaga; Graf Alessandro I., der von 1515—1530 regierte, hatte seit 1518 zur Gemalin eine Tochter des Giberto da Correggio, des Landesherrn unseres Meisters, die durch ihre gelehrte Bildung hervorragende Costanza, der das aufblühende Novellara nicht wenig zu verdanken hatte. Man sieht, die Möglichkeit einer nahen Beziehung der Fürstin zum Künstler ist gegeben; auch finden sich im Inventar der gräflichen Bildersammlung (s. Martini p. 209), das um 1600 ausgestellt sein mag, verschiedene Werke von Correggio angeführt, die freilich sämmtlich verschollen zu sein scheinen und deren Aechtheit daher unverbürgt ist. Möglich aber ist recht wol, dass der Meister auch für diesen kleinen Seitenzweig der Gonzaga beschäftigt gewesen und die Decke eines Saales in ihrem Schlosse ausgemalt hat. Soweit das dorther stammende, noch erhaltene und in der Galerie von Modena jetzt aufbewahrte Medaillon in seinem verdorbenen Zustande den Künstler errathen lässt, könnte Correggio — vielleicht aber auch ein Schüler oder Nachfolger? — sein Urheber sein. Es ist eben jene Darstellung des vom Adler emporgetragenen Ganymed, der zu schlafen scheint und mit dem Oberkörper auf dem einen der ausgebreiteten Flügel ruht. Jupiter, auf Wolken sitzend, ist bereit den geraubten Jüngling aufzunehmen; zu seiner Linken mehr zurück zwei ganz jugendliche Göttinnen, gleichfalls auf Wolken sitzend und in anmuthiger Haltung dem Schauspiel zugewendet. Alle Figuren sind lebhaft bewegt, stark aus der Untensicht verkürzt und zeigen eine offenbare Verwandtschaft zu der Malerei der Domkuppel. Nur ist vom Detail zu wenig erhalten, um mit Sicherheit die Hand des Meisters erkennen zu können. Das Gleiche ist der Fall mit einem verkürzten Genienknaben, der ebenfalls von der Decke jenes Gemachs in Novellara abgenommen sich in der Galerie zu Modena befindet (s. Verz. a) No. 40a und 40b).

Aehnlich in der Darstellung ist ein Oelgemälde mit dem entführten Ganymed, das die Galerie des Wiener Belvedere besitzt, doch ohne Jupiter und die Göttinnen. In freier Luft schwebt der Adler mit dem Jüngling; darunter eine schöne bergige Landschaft aus der Höhe gesehen, wo von einem Felsen aus der zurückgelassene Hund seinem geraubten Herrn ängstlich nachbellt. Das Bild gilt wol mit Recht für ein Werk Correggio's; doch ist es weit weniger ansprechend als die übrigen Gemälde dieser Gattung. Die Virtuosität in der Darstellung der Form, in der Beherrschung der schwierigsten Bewegungen tritt hier als solche hervor; es fehlt der unbefangene Reiz, mit welchem sonst der Meister das bestimmte mythische Motiv zu einem Vorgang des Lebens überhaupt oder zur natürlichen Schönheit der Erscheinung erweitert. In der Behandlungsweise steht das Bild der Jo sehr nahe, von welcher gleich die Rede sein wird, und ist daher gleich dieser in die spätere Zeit des Meisters, nach oder kurz vor 1530 zu setzen. Ueber seine Entstehung haben wir keine Nachricht; es scheint schon früh sammt der Jo nach Wien gekommen zu sein (s. Verz. a) No. 33). Waagen betrachtet es, da es von ungefähr gleicher Grösse ist und in dieselbe Zeit zu fallen scheint, als Gegenstück der Letzteren. Doch ist die Verwandtschaft des Gegenstandes bei beiden nur eine äusserliche, und die Jo gehört ihrem ganzen Charakter nach vielmehr zu einer anderen Reihe von Bildern, die wir nun betrachten wollen.

XXVI. Mythologische Malereien. — Jo. Leda. Danae. — Die Tugend und das Laster.

Den dankbaren Stoff der Liebessagen Jupiters hat sich die Malerei der Renaissance nicht entgehen lassen; hier liess sich die Schönheit jugendlicher Formen im höchsten Momente des Sinnenlebens schildern und doch zugleich verklären im idealen Schein der Mythe, in der reinen Luft eines der Wirklichkeit entrückten Götter- und Fabelreiches. Es liegt in der Natur der Malerei, an derartigen Stoffen ihre Meisterschaft zu üben, sobald diese das höchste Maß der ihr gegönnten Entwickelung erreicht hat. Denn hier vermag sie die höchste Kraft ihrer Darstellungsmittel zu bewähren, indem sie zugleich mit dem Reiz der Formen in tiefer Erregung, mit dem Ausdruck des gesteigerten leiblichen Lebens die läuternde Macht der Kunst zur Anschauung bringt. Hier liegt, was man auch dagegen sagen mag, nach einer Seite hin das letzte Ziel der Malerei, die höchste Ausbildung des Malerischen; ein Punkt der für die Würdigung unseres Meisters von der grössten Bedeutung ist und der daher bei seiner Charakteristik wieder aufzunehmen ist. Diese letzte Entwickelung nimmt die Malerei insbesondere dann, wenn sie über die Vollendung der Form, welche sie schon erreicht hat, hinausstrebt und nicht mehr die Farbe bloss als Mittel benutzt diese zu beleben, sondern umgekehrt die Form in der Färbung, im Elemente des Tons, als dem höchsten Ausdrucksmittel für die Erregtheit und die Fülle des Lebens, aufgehen lässt. Daher haben neben Correggio und anderen lombardischen Meistern namentlich die Venezianer diese Gattung ausgebildet, obwol auch die anderen italienischen Schulen, doch mit minderem Glück, sich darin versucht haben. Allerdings haben dann die späteren Italiener, sowol die Manieristen als die Akademiker und Naturalisten, mit allzugrosser Vorliebe diesen Stoffen sich zugewendet; bei ihnen ist eine aus der Kunst heraustretende Absicht und die Beimischung eines unlauteren Reizes — den sie übrigens oft nicht einmal erreichen — offenbar. Noch sehr geschickt aber vergröbert in der Darstellung, sind sie in der Empfindung, dem Haschen nach Wirkung und in der Unnatur einer

überlegten Sinnlichkeit entartet. Mit dieser Kunst und ihren Zwecken haben die Meister der guten Zeit nicht das Mindeste zu schaffen; unbefangen stellen sie die sinnliche Schönheit und ihr gesteigertes Leben dar, weil hier die malerische Erscheinung den höchsten Zauber erreichen kann. Und vor Allem Correggio. Auf diesem Felde übertrifft er alle Meister, indem er am Weitesten geht im Ausdruck sinnlicher Erregung, bis zu den Wallungen des Rausches, und doch ganz unbefangen bleibt, weil er keinen Augenblick aufhört seinen Stoff malerisch zu sehen und zu behandeln.

Natürlich kamen dem Streben der Malerei, das Leben von dieser Seite — wozu ihr die Sagen des Alterthums die günstigsten Stoffe lieferten — zu schildern, die Ansprüche der Besteller, die Neigungen und Anschauungen der gebildeten Klassen entgegen. Die weltliche Ausstattung der Paläste, die Freude am schönen Formenspiel und an dem heiteren Kultus der Antike, das Verständniss und die reich vorhandenen Mittel für gebildeten Genuss des Lebens, das Alles bereitete den Boden, daraus jene Kunstgattung naturgemäss aufwuchs. Auch Correggio erfuhr diese aus den allgemeinen Sitten und Zuständen hervorgehende Anregung; eine fürstliche Bestellung hat wenigstens zu zweien seiner hierher gehörigen Werke die Veranlassung gegeben. Wol werden ihm die Gegenstände der Darstellung nicht genau bestimmt gewesen sein; allein heidnisch, mythologisch wird sie der Herzog Federigo verlangt haben. Denn dass diese Stoffe der Herr von Mantua vor Allem liebte, erhellt auch aus den Aufträgen, welche Giulio Romano für ihn ausführte. Und wenn Correggio die anmuthigen Liebesränke Jupiter's wählte, so folgte er wol einem Naturzuge des eigenen Talentes, wusste aber ohne Zweifel zugleich, dass solche Darstellungen dem fürstlichen Auftraggeber wie dem kaiserlichen Empfänger willkommen sein würden. Auch das übrigens bezeichnet jene merkwürdige Zeit, dass der Fürst ein solches Ehrengeschenk für den hohen Gönner wählte: so unbefangen der Künstler solche Vorgänge, die man heutzutage zum Mindesten als verfänglich ansehen würde, damals malte, ebenso arglos wurden dergleichen Bilder als Kunstwerke, auf deren Besitz man stolz war, von den grossen Herren bestellt und entgegengenommen. Beweis genug, dass für sie die Gemälde das Zweideutige und Unreine nicht hatten, das in ihnen bisweilen eine kurzsichtige und nüchterne Kritik der Neuzeit finden möchte, und das allerdings die moderne Kunst mit solchen Darstellungen gern verbindet.

Der an Karl V. gesendeten Bilder waren der allgemeinen Angabe nach zwei; doch ist öfters behauptet worden, dass noch ein drittes diesen verwandtes Werk des Meisters, Die Jo, für den Kaiser bestimmt gewesen oder doch in seinen Besitz übergegangen sei. Irgend eine verlässige Kunde ist darüber nicht erhalten. Aus der verwickelten Geschichte des Bildes, darin öfters eine Kopie mit dem Original verwechselt wird, steht nur so viel fest, dass es frühe nach Spanien gekommen (s. Verz. a) No. 34), was also jener Vermuthung wenigstens nicht widerstreitet. Das Original befindet sich im Belvedere zu Wien, die alte gute Kopie, von Interesse auch durch das Schicksal das sie in den Händen des frömmelnden Herzogs von Orleans erfahren, im Berliner Museum (s. Verz. b) No. 67).

Weiter als es hier Correggio gethan, kann die Kunst in der Darstellung sinnlicher Lust und Schönheit überhaupt nicht gehen. Fast ganz vom Rücken gesehen, der Oberkörper etwas zurückgelehnt, sitzt auf einem kleinen Erdhügel die völlig nackte Jo; sie allein hervorleuchtend aus dem nebeligen Gewölk, das rings sie umgibt und auch die Landschaft nur wie im Dämmerlicht hervortreten lässt. Kaum ist das Haupt Jupiters, dessen Lippen sich auf die ihrigen heften, in den umhüllenden Wolken erkennbar; so auch seine Hand, welche wie aus einem Nebel sich gestaltend ihren Leib oberhalb der Hüfte umfasst. Jo hält mit der einen Hand die Wolke umschlungen, welche den Geliebten birgt. Unbeschreiblich ist im Uebrigen die höchst ausdrucksvolle Haltung der Glieder: das am Boden im seichten Quell mit den Zehen aufgestützte Bein, das den Körper der Umarmung entgegenhebt; der vom Leib weggehaltene Arm, der bis in die Fingerspitzen die Hingebung, die Erregung, die alle Formen durchzittert, versinnlicht; das seitwärts stark zurückgeneigte Antlitz endlich »mit goldigem Haar und zartröthlicher Wange« voll Reiz der süssesten Empfindung; so ausdrucksvoll, meint Mengs, dass wenn man tadeln wollte, es eben diese eindringende Wahrheit des Ausdrucks wäre. Noch wird am Rande des Bildes der Kopf einer Hirschkuh sichtbar, die zum Trunk zum dunkeln Quell sich neigt. Sicher nicht eine Anspielung auf die Verwandlung Jo's in die »schimmernde Kuh«, noch, wie man auch geglaubt hat, auf das Verlangen der Liebe; vielmehr eine Zuthat, welche den Vorgang als Fabel eines ungetrübten Naturlebens der Wirklichkeit noch weiter entrückt. Dies thut auch die Behandlung, wenngleich andrerseits die Naturwahrheit der Darstellung so weit als möglich geht. Ganz aufgelöst ist der sinnliche Schein der Lokalfarbe in dem feinen Element des Tons; auf dem schönen Körper spielen verklärend das Licht und der milde Schimmer des Helldunkels, und mehr noch als der Ausdruck wirkt das Leuchten der Formen, darin die Blutwärme des Fleisches wie vergeistigt ist, aus dem umgebenden Dunkel, das in seinen Schatten auch die Gestalt des Gottes birgt. Leider hat das Bild sehr gelitten und lässt nur zum Theil noch erkennen, was es einst gewesen sein muss.

Die beiden für Karl V. bestimmten Bilder bezeichnet Vasari als »Eine nackte Leda und Eine

Venus«, hinzufügend, dass in dem einen eine wunderbare Landschaft war, wie sie nur Correggio malen konnte, und einige Amoretten, welche auf einem Probirsteine die Spitzen ihrer Pfeile versuchten, sowie in der Venus ein klares durch Steine fliessendes Wasser, das ihre Füsse badete. Offenbar begeht hier Vasari eine doppelte Verwechslung. Das eine der von ihm besprochenen Bilder ist nicht eine Venus, sondern wie unzweifelhaft aus der Beschreibung der Amoretten hervorgeht, die Danae, welche sich gegenwärtig in der Galerie Borghese zu Rom befindet; auf ihr sind die Pfeile-schärfenden Liebesgötter. Andrerseits ist nicht in dieser die Landschaft, sondern in der Leda, und in dieser auch das die Füsse der Hauptfigur benetzende Wasser. Letztere, die Leda, ist im Berliner Museum. Ueber die Geschichte der beiden Gemälde und ihre sehr merkwürdigen Schicksale s. das Verz. a) No. 35 und 36.

Das Bild der Leda hat in Folge der Verstümmelungen, die es erfahren, nicht unerheblich gelitten; auch in der Feinheit und Harmonie des Tons. Das ist nicht zu vergessen, wenn man die Wirkung des noch immer sehr reizenden Bildes richtig würdigen will. Die Komposition ist reicher und mannigfaltiger als sonst in derartigen Darstellungen des Meisters. Es ist eigentlich Leda mit ihren Gespielinnen, die sich in üppiger, bergiger und baumreicher Landschaft badend und tändelnd am Wasser ergötzen; da scheinen Schwäne sie überrascht zu haben und geben nun dem Spiel einen anderen, einen ebenso mährchen- als schalkhaften Charakter. Doch könnte man versucht sein die Gespielinnen der Leda für diese selbst in verschiedenen Beziehungen zum Schwan zu halten. In der Mitte des Bildes, unter einem mächtigen Baumstamm zwischen tiefleuchtendem Laub, sitzt auf unebenem Erdreich Leda, die Spitzen der Füsse vom durchsichtigen Wasser benetzt. Der Schwan hat sich sachte, das fühlt man deutlich, in ihren Schoos erhoben, schmeichelnd windet er den geschmeidigen Hals zwischen ihrer Brust zum Kinn hinauf. Sie wehrt ihm nicht, sondern stützt mit ausgestrecktem Arm den einen Flügel, damit er in der eingenommenen Lage sich besser erhalte. Mit dem anderen Arm greift sie, leicht auf den erhöhten Boden sich anlehnend, zur Seite zurück, und dies gibt dem zarten jugendlichen Körper die anmuthigste Wendung. Zugleich ist die liebenswürdigste Hingabe in ihm ausgesprochen. Von den Gespielinnen, mehr im Mittelgrunde und zu ihrer Linken, wehrt die eine, kaum erst zum Mädchen gereift, bis über die Knie noch im Wasser stehend einen jungen Schwan ab, der schwimmend mit ausgebreiteten Flügeln sich an sie drängt. Die andere, aus dem Wasser an's Land steigend, sieht dagegen mit einem eigenthümlichen Ausdruck von stiller Heiterkeit und erfülltem Verlangen einem dritten Schwan nach, der mit stolzem Fluge in die Höhe rechts davoneilt. Zugleich wirft ihr mehr zurückstehend eine bekleidete Dienerin das erste Gewand über. Zwischen dieser und der Danae noch eine zweite Dienerin, auf das den Baumstamm umgebende Erdreich gestützt und mit schalkhaftem Lächeln dem Spiele der Jüngsten zuschauend, welche sich des Schwans nur mässig zu erwehren sucht. Es kann nicht zweifelhaft sein, dass hier der Meister verschiedene bestimmte Liebesbeziehungen geschildert hat; die Umarmung selber, die Annäherung und der Abschied sind deutlich ausgesprochen. Auf der anderen Seite der Leda, ihr den Rücken zuwendend und mehr in das Helldunkel des Laubschattens zurücktretend ein geflügelter Genienknabe, hart an der Schwelle des Jünglingsalters; fröhlich die Leier spielend und unbekümmert um die Vorgänge in seiner Nähe, versinnlicht er seinerseits die heitere Lebenslust, die hier überall, in der Natur wie in den Menschen dieser Fabelwelt, sich verkündet. Zu seinen Füssen noch, ganz am linken Rande des Bildes, zwei kleine munter sich tummelnde mit Hörnern musizirende Putti. Das Ganze ein Idyll in wahrhaft zauberischer Landschaft, deren üppiger Baumwuchs in Verbindung mit der leuchtenden Ferne das Spiel des Helldunkels begünstigt und den Schimmer des Fleisches noch mehr hervorhebt. Es ist wie eine Naturszene; auch die Figuren in die Landschaft eingeordnet wie in ihre Heimat, die wesentlich zu ihrem Leben gehört; und ihre Bewegungen, ihr ganzes Gebaren lässig-natürlich, wie der Augenblick es bringt. Manches sogar, wie die Dienerinnen, erinnert an das menschliche, gewöhnliche Treiben des Tages. Und dennoch ruht auf dem Ganzen der Hauch einer idealen, einer glücklichen Welt, welche die dunkle Kehrseite der Sinnenlust nicht kennt und nicht den Genuss erjagt mit heissem Ungestüm sondern darin mit stiller Heiterkeit verweilt. Sonst ganz verschieden von der Antike, theilt die Darstellung mit ihr diesen Zug des Schwebens über der Wirklichkeit. Um so anziehender wirkt nun die natürliche Anmuth der Gestalten, der Liebreiz dieser Mädchen, die ganz Mädchen sind und kein Arg haben an dem Spiel mit den Schwänen, obwol ihnen sein Sinn nicht verborgen ist. Vor Allem aber hat das Auge wieder seine reinste Freude an der Erscheinung in der Bewegung des Lichts und Helldunkels, das in unendlichen Abstufungen vom Schimmer des Fleisches bis zum Laubschatten Alles belebt. Wenn der frömmelnde Ludwig von Orleans das Bild zerschnitt und den Kopf der Leda verbrannte, weil er dessen wollüstigen Ausdruck nicht vertragen konnte, so beweist das nur die Unreinheit, die im Auge des Beschauers lag und aus Einer Quelle mit jenem heissen Sinne kam, der auch seinen Geist in religiösen Dingen verdüsterte. Ein solcher Sinn entzündet sich auch an der Nacktheit des griechischen Marmors.

Besser erhalten und daher von noch grösserer

Wirkung ist die Danae in der Galerie Borghese (s. Verz. a) No. 36). Neben der Jo hat wol die ganze Malerei keine Gestalt aufzuweisen, in der die berauschende Erregung des sinnlichen Lebens so vollkommen dargestellt ist und doch das lauterste Wolgefallen an der Erscheinung die Seele des Beschauers in reinem Gleichmaß erhält. Daher auch das Bild das Auge unwiderstehlich anzieht und ebenso unablässig fesselt. Wer sich dem Eindruck unbefangen überlässt, der gesteht sich wie vor der Magdalena in der Madonna des hl. Hieronymus: hier ist von der Malerei das Höchste geleistet, wenn sie auch auf anderen Gebieten in anderer Weise Grösseres zu Stande gebracht hat. Ganz unbegreiflich ist wol den Meisten, wie der treffliche Burckhardt den Ausspruch thun konnte: vielleicht sei die Danae Correggio's gemeinste Gestalt dieser Art, weil sie nicht einmal recht sinnlich sei. So mag nur urtheilen, wer an Meistern von anderem Charakter seine Vorstellungen ausgebildet, von ihnen die Begriffe des Schönen abgezogen und die falschen Reizmittel einer entarteten Kunst im Gedächtniss hat — oder wer ohne Sinn ist für diese gleich allen anderen zur Schönheit berechtigte Erscheinung des sinnlichen Lebens. Der Laie aber wie der Kenner, der dem Wesen der Malerei in allen seinen Folgen nachgeht, wird hier eine ihrer wenigen vollendeten Schöpfungen bewundern.

Danae ruht, mit dem Rücken seitwärts an Kissen gelehnt, auf einem reich ausgestatteten Ruhebette; über ihrem Schooss und den ausgebreiteten Beinen breitet sich ein weisses Tuch, unter dem aus der Wolke träufelnden goldenen Regen. Auf dem unteren Ende des Lagers sitzt in freier Stellung Amor oder Hymen, schon an der Grenze des Knabenalters, halb schwebend mit ausgebreiteten Flügeln. Mit der einen Hand ist er im Begriff das Tuch zu heben, vom Knie ihr wegzuziehen, mit der anderen deutet er auf den herabfallenden Regen. Geberde und Ausdruck sind nicht zweifelhaft und doch vom liebenswürdigsten Maß. Noch hält Danae mit der einen Hand das schützende Tuch, nahe der Stelle wo es Amor gefasst hat, ungewiss ob sie ihm wehren, ob sie ihm helfen soll es wegzunehmen; lässig sinkt die andere über die Kissen hinab. Unbeschreiblich ist der Ausdruck ihres mädchenhaften Angesichts; ein Lächeln spielt darauf wie die Ahnung eines ungekannten Glücks und stilles Verlangen gemischt mit einer schon schwindenden Scheu. Unter ihr zu Füssen des Lagers, in der Ecke des Bildes, zwei reizende Amoretten, beide gar geschäftig und eifrig, ihre Pfeile auf dem Probirsteine zu schärfen oder ihre goldene Spitze zu prüfen. Hier aber besonders wird die Wirkung durch den Zauber des Helldunkels vollendet. Danae selbst liegt fast ganz in einem Halbschatten, und dunkel scheint ihr Körper auf dem Weisszeug zu stehen; allein im Spiel der Reflexe, welche den Schatten ganz durchleuchten oder zu mannigfachen Halbtönen brechen, schimmert das Fleisch, wie wenn es in einem warmen milden Lichte erzitterte. Nicht minder schön ist diese Malerei des Lichts in den helleren und noch wärmeren Putti, sowie in dem voller beleuchteten Amor. Hier ist in vollem Maße jene Poesie des Lichts, welche das Leben mitten im Athemzuge, die Natur in der bestimmten Bewegung des Augenblicks erfasst und doch verklärt und beseelt, indem sie das Stoffliche verzehrt und auflöst. Je natürlicher Form und Geberde nach dem Leben beobachtet ist, um so mehr bewährt sich diese idealisirende Macht des Lichtes; und diese tiefe Wirkung eines ächt künstlerischen Gegensatzes ist nicht der mindeste Reiz an der Danae des Correggio.

Ausser diesen Darstellungen malte der Meister, höchst wahrscheinlich ebenfalls für den Hof von Mantua und zwar für Isabella Gonzaga, zwei Bilder von allegorischem Charakter, die sich jetzt in den Zeichnungssälen des Louvre befinden. Sie sind in Gouache oder in Tempera auf Leinwand gemalt und stimmten wahrscheinlich mit ihrer helleren Färbung zu der dekorativen Ausstattung des Gemachs darin sie sich befanden. Es sind die einzigen allegorischen Werke, welche uns von dem Meister erhalten sind; auch wird er, so gebräuchlich damals diese Gattung war, nur selten damit sich beschäftigt haben. Zwar war auch bei diesen sinnbildlichen Stoffen die Schönheit der Formen, der nackten oder frei gewandeten Gestalten, in eine ideale, Auge und Sinn des Beschauers ansprechende Beziehung gebracht, den Malern die Hauptsache. Allein Correggio hatte seine eigene Art, seinen Figuren volles Naturleben zu geben und sie doch ausserhalb der Wirklichkeit in eine heitere Fabelwelt zu setzen, und bedurfte daher zu seinen weltlichen Darstellungen der allegorischen Hülfsmittel nicht. Möglich, dass ihm von Isabella Gonzaga der Gegenstand zu jenen Gemälden gegeben war, und begreiflich, so leicht damals auch die Frauen diese Dinge nahmen, dass die Liebesabenteuer Jupiters für die Gemächer der damals schon bejahrten Fürstin nicht ebenso geeignet erschienen. Uebrigens hat Correggio auch hier verstanden in heiterer Landschaft und schönen Formen ein blühendes Leben zu schildern, dessen Reiz durch die deutlich ausgesprochene tiefere Beziehung nur gesteigert ist. Ueber die Geschichte der Bilder s. Verz. a) No. 37 und 38.

Das eine Gemälde stellt den Triumph der Tugend vor. Diese, von edler jugendlicher Schönheit, sitzt gerüstet wie Minerva und gestützt auf die gebrochene Lanze, die Füsse auf den eben bezwungenen Drachen gestemmt, wie thronend in der Mitte; über ihr eine geflügelte schwebende Victoria, welche sie bekränzt. Links ein stattliches Weib, tiefer als sie auf dem Erdreich sitzend, mit einem Löwenfell, in den Händen Schwert und Zügel haltend, in das Haar eine Schlange gewunden: die Embleme der Ge-

rechtigkeit, der Mäßigung, der Stärke und der Klugheit. Auf der anderen Seite etwas mehr zurück gleichfalls sitzend eine jugendliche Frau von zarterer Anmuth, mit der einen Hand mittelst eines Zirkels einen Globus messend, mit der anderen hinausdeutend auf die im Hintergrunde leuchtende landschaftliche Ferne, wol die Weisheit, welche mit ihren Geberden die Kenntniss der göttlichen und irdischen Dinge andeutet. An sie gelehnt und auf den Globus deutend einer jener nackten Putti, die Correggio kaum in einer seiner Darstellungen fehlen lässt, ein anmuthiger Schalk, der mit seinem kindischen Spiel den Ernst der Sache in die Heiterkeit des Humors leise hinüberzieht. Ueber der ganzen Gruppe drei geflügelte weibliche Genien, zwei leicht gewandet, die dritte nackt, aus dem am Himmel erglänzenden Lichtmeer herabschwebend; die Göttinnen des Ruhmes, kaum zu Mädchen gereift, mit Leier und Drommete, in jener kühnen und leichten Bewegtheit, mit welcher Correggio den Schwung solcher luftigen Geschöpfe zu versinnlichen weiss. Sie bilden zu der stilleren Schönheit der drei bedeutsamen Frauen den anmuthigen Abschluss.

Das Gegenstück ist das von den Leidenschaften unterjochte Laster. Halb liegend sitzt ein nackter bärtiger Mann — wieder in lachender Landschaft — unter einem Baume an den Stamm gelehnt, an dessen Aeste seine Glieder gebunden sind. Neben ihm zieht in gebückter anstemmender Stellung eine üppige nackte Frauengestalt den Strick fester, welcher den einen Fuss gefesselt hält; ohne Zweifel die Gewohnheit. Auf der anderen Seite hält stehend eine zweite in beiden Händen Vipern, die auf die Brust des Lasterhaften schon die giftigen Köpfe richten: das Gewissen. Hinter ihm endlich eine Dritte mit weichen übervollen Formen und laszivem Ausdruck, die Wollust, welche eine an sein Ohr gehaltene Flöte bläst; noch horcht er also den Tönen, welche seine Sinne berückt haben. Ganz im Vordergrunde aber schaut über den Rand des Bildes die Büste eines lachenden Satyrknaben, in der Hand eine Traube. Das ist wieder der Bote aus jener Genienwelt, die für Correggio überall gegenwärtig ist; auch hier mildert er den etwas gedankenschweren Ernst der Darstellung und nimmt »das Laster« von der leichten liebenswürdigen Seite: während über ihm der ältere Genosse unter schwereren Lüsten büssen muss, erfreut er sich noch des frischen Rebensaftes.

Eine etwas veränderte Wiederholung der siegreichen Tugend, welche sicher von Correggio herrührt, aber unvollendet geblieben ist, findet sich in der Galerie Doria zu Rom. Das Bild scheint mehr auf Ausführung in Tempera als auf solche in Oel vorbereitet zu sein und ist in seinem unfertigen Zustande für die Behandlungsweise des Meisters von grossem Interesse. Ueber seine Bestimmung und früheren Besitzer haben wir keine Nachricht; vielleicht dass den Künstler der Tod ereilte, ehe er mit der Vollendung des Werkes, was dann wol sein letztes gewesen wäre, zu Stande gekommen. Die Leinwand ist mit einem warmen Braun grundirt. Die Genien in der Höhe des Bildes sind erst mit rother Farbe umrissen, nur einer mit Schwarz und Weiss angelegt und im Kopfe leicht kolorirt; die Figur der Tugend ist mit Weiss und einem bräunlichen Schwarz angelegt; diejenige der Victoria zum Theil schon ausgeführt, aber wie man sieht auf ähnlicher Untermalung, da das Fleisch warme Schatten hat. Der Kopf der einen neben der Tugend sitzenden Figur ist ganz vollendet und von grosser Anmuth, so dass er denjenigen auf dem Bilde im Louvre übertrifft. Himmel und Hintergrund sind offenbar alla prima gemalt. Mengs bewunderte, wie sich schon in der blossen Anlage die Anmuth und das Verständniss des Meisters nicht minder als in seinen vollendeten Werken bekundet, wie in anderen kaum angemalten Theilen schon die Wirkung der Natur vollkommen erreicht sei. Und überall schon volle Sicherheit der Verkürzungen. »Es gibt viele Malereien Correggio's — fügt er hinzu — die schöner sind als diese, aber in keiner tritt die Grösse des Meisters deutlicher zu Tage«. Auch fand Mündler, dass dies nicht vollendete Bild das ausgeführte im Louvre an Freiheit und Beseelung der Köpfe weit übertreffe. In der That haben diese wie die Figuren überhaupt, auch da wo sie in der Untermalung nur leicht angedeutet sind, schon die ganze Anmuth, den lebensvollen Reiz, der den schönsten Gestalten des Meisters eigen ist. Beide Werke aber, das unfertige wie das vollendete, haben nichts von dem frostigen oder gespreizten Wesen, das so manchen allegorischen Darstellungen anhängt. Reizende Frauen und Genien in schöner Gruppirung finden sich hier zu einem heiteren Dasein zusammen, dabei man sich gerne denken mag, dass eine tiefere Beziehung diese Gestalten innerlich verbinde u. ihrer liebenswürdigen Erscheinung zugleich diesen seelenvollen Charakter gebe (s. Verz. a) No. 39).

XXVII. Sein Ende.

Jene Werke Correggio's, welche sich mit aller Wahrscheinlichkeit in seine letzten Lebensjahre setzen lassen, sind die einzigen Zeugnisse, welche wir von diesen haben; sie gestatten wenigstens den Rückschluss auf die ungebrochene Kraft des Meisters und die heitere Lebensanschauung, die er sich gewahrt hat, während die notariellen Akte, darin sein Name in dieser späten Zeit vorkommt, nichts als seine Existenz bekunden. Die für den Kaiser bestimmten Bilder mögen 1532 fertig geworden sein; dass dann die kleine Magdalena (in Dresden) in das Jahr 1533 falle, ist blosse Vermuthung Pungileoni's, und höchstens lässt sich annehmen, dass es überhaupt in der späteren Zeit des Meisters entstanden sei (s. p. 403). Mit einigem Grunde dagegen haben wir die für Isabella Gonzaga bestimmten Temperabilder

dem J. 1533 zuschreiben können. Zu diesem Datum stimmt auch die kaum halbfertige Wiederholung der siegreichen Tugend, die sich in der Galerie Doria befindet; der Meister wird sie bald nach jenen für einen anderen Besteller angefangen, und ihn dann der Tod von der Vollendung abgehalten haben. Aus einer erhaltenen notariellen Urkunde vom 15. Juni 1534 geht hervor, dass ihm noch in diesem Jahre eine grosse Tafel für einen Altar in S. Agostino zu Correggio von Alberto Panciroli (dem Sohn des bekannten Guido Panciroli) bestellt worden; allein jene Urkunde verzeichnet die Rückerstattung von vorausbezahlten 25 Scudi durch den Vater Pellegrino, da inzwischen dessen Sohn Antonio, der Maler, mit Tode abgegangen war. Dieser starb, wie aus den Büchern der Franziskanerkirche zu Correggio erhellt, am 5. März 1534 und wurde Tags darauf bestattet.

Was den Meister in der Kraft seiner Mannesjahre hinwegraffte, wissen wir nicht; es ist nicht einmal bekannt, ob er eines raschen Todes oder nach längeren Leiden gestorben ist. Selbst jede Vermuthung ist darüber abgeschnitten, da von seiner körperlichen Beschaffenheit überhaupt, seinem Gesundheitszustand nicht die kleinste Nachricht sich erhalten hat. Auch die Sage, die doch sonst geschäftig war der dürftigen Kunde von seinem Leben nachzuhelfen, berührt diesen Punkt nicht. Vielleicht liesse sich aus jener bekannten Fabel von seinem Tode wenigstens so viel schliessen, dass dieser den gesunden Mann jäh überfallen habe; wenn überhaupt Fabeln irgend einen Schluss gestatteten. Indess dass Correggio jene Bestellung des Panciroli angenommen, lässt doch muthmassen, dass er damals noch wolauf gewesen. An Siechthum wenigstens werden wir nicht denken dürfen, wenn wir gleich keine Beweise haben von einer regen und vielfachen Thätigkeit des Künstlers in den letzten beiden Jahren seines Lebens. Schon die Bilder, welche dieser Zeit nahe liegen, ihr Charakter wie ihre Durchführung, wehren einen solchen Gedanken ab.

Fast in gleichem Alter starben Rafael und Correggio, jener 37, dieser 40 Jahre alt. Von Jenem lässt sich nahezu mit Gewissheit behaupten, dass er die ihm vergönnte Höhe erreicht hatte, ja dass er vielleicht im Beginn war von ihr herabzusteigen. Die reiche und gewaltige Kunstentwickelung, inmitten welcher er stand und deren einen Höhepunkt er selber darstellte, war an ihr Ziel angekommen; ja, sie war ihrer voll ausgebildeten Kraft sich so bewusst und so sicher, dass sie fast über das Maß sie anwandte. Auch Correggio war ohne Zweifel zu dem Gipfel gelangt, der seinem Genius und seiner Kunst gegönnt war; reifere Schöpfungen derselben als die Madonna des hl. Hieronymus, der Magdalena, der Leda und der Danae sind nicht denkbar. Allein der kleinere Kreis, darin sowol seine eigene Anschauung, als die Kunst überhaupt, deren Mittelpunkt er bildete, beschlossen war, vergönnte ihm das seltene Glück sich auf der erreichten Höhe zu behaupten, sowol ohne Nachlass als ohne Missbrauch der Kraft. Jene letzten Erzeugnisse sind das Beste was er geben konnte und zugleich stehen sie, obwol sie um das J. 1530 fallen, noch innerhalb der höchsten Kunstblüte; während die Transfiguration Rafael's, wie sehr man sie auch verherrlicht haben mag, schon an der Grenze derselben steht. Jene sind vollendete Erzeugnisse eines zur vollen Freiheit entwickelten Schaffens, wenngleich die Gattung selber nicht für die höchste gelten kann; man hat das sichere Gefühl, dass der Meister, weder von der eigenen Kraft noch von fremden Einflüssen beirrt, sich innerhalb der seiner Natur gezogenen Schranken hielt und, falls ihm noch ein Stück Leben vergönnt gewesen wäre, noch weiterhin die gleiche Fülle und Freiheit des Schaffens sich bewahrt hätte.

Als Correggio starb, lebten seine Eltern noch, sein Sohn Pomponio war 12 Jahre alt. Er wurde in einer kleinen Kapelle im äusseren Kreuzgang der Kirche S. Francesco, wo sich wahrscheinlich das Begräbniss seiner Familie befand, beigesetzt. Sein Grab zierte ein einfacher Holzdeckel, in den die Worte geschnitten waren: Antonius de Allegris, Pictor (nach der ungedruckten Chronik des Zuccardi). Dem schmucklosen Leben, dem Ausgang in stiller Zurückgezogenheit entsprach dieses fast bäurische Grabmal. Im J. 1612, nachdem namentlich durch die Caracci auch in Parma und in der Heimat das Andenken des Meisters sich lebhaft erneuert hatte, fasste der Gemeinderath von Correggio den Beschluss ihm ein einfaches Marmordenkmal zu setzen; aber die Ausführung unterblieb, da die Kosten auf 100 Scudi veranschlagt waren und deren nur 41 zusammenkamen. Im J. 1647 widmete ihm dann der Priester Girolamo Conti im Kreuzgange von S. Francesco doch wenigstens eine Inschrift in Stein. Von Neuem beschloss der Gemeinderath der Stadt am 25. Febr. 1682 die Errichtung eines passenden ornamentirten Monuments mit dem Bildniss des Künstlers und einer Inschrift; den 29. Okt. 1685 wurden die Aeltesten zum Beginn der Arbeiten ermächtigt und die Summe von 600 Scudi für das Ganze ausgesetzt; dann am 12. Juni 1687 mit dem Bildhauer Gian Martino Baini ein Vertrag abgeschlossen. Allein war die Sache bisher nur langsam vor sich gegangen, so kam sie nun vollends in's Stocken: wieder unterblieb die Ausführung, offenbar weil es am rechten Eifer fehlte. Da kam 1690 der öfters genannte Pater Resta nach Correggio und betrieb seinerseits — wir wissen schon, ebensowol aus Verehrung für den Meister, als aus der besonderen Absicht seine Zeichnungen an den Mann zu bringen — die Herstellung eines Denkmals. Allein auch seine Anstrengungen waren erfolglos, und die Büste des Correggio, die er zu jenem Zweck um 40 Scudi hatte anfertigen

lassen und vergeblich dem Stadtrathe angeboten hatte, sendete er 1708 seinem Neffen, dem Bischof Resta von Tortosa. Endlich suchte man 1786 wenigstens die Gebeine des berühmten Todten auf; doch bleibt ungewiss, ob man wirklich die seinigen gefunden. Schon jene Stelle der Cronaca Zuccardi berichtet, dass die Reste des Meisters, als man die Kapelle mit seinem Begräbnisse niederriss, »in geringer Entfernung« an einem anderen Orte beigesetzt wurden; dieser ist wol näher bezeichnet, aber nur nach der Erzählung eines Dritten, dessen Augenzeugniss nicht einmal unbedenklich ist (che parte ha veduto, parte ha sentito da chi vede). Auch in einer »alten kleinen Chronik« wird gemeldet, dass die Gebeine im J. 1641 an einen anderen Platz verbracht worden seien. Von den gefundenen Ueberresten, welche, »wie aus vielen Beweisen überzeugend hervorgehe«, dem grossen Künstler angehörten, sandte die Behörde von Correggio den Schädel an die Akademie von Modena, wo er noch heute aufbewahrt wird, während die übrigen Gebeine in Correggio in einer Urne im Stadthause verblieben. Neuerdings geht man in Parma damit um, dem Meister eine Statue zu errichten. So soll das Mythische, das seinem Leben und Wirken immer anhing, nun auch in Stein noch verewigt werden, da uns kein Abbild seiner Gestalt erhalten ist.

Auch nicht in Schülern, die sich ihm unmittelbar angeschlossen hätten, hat Correggio sein Andenken hinterlassen. Es war schon die Rede von dem grossen Einfluss, den seine Kunstweise auf die folgenden Epochen ausübte; allein seine Charakteristik wird ergeben, dass er eine Schule im eigentlichen und nächsten Sinne des Wortes nicht bilden konnte. Unmittelbare Einwirkung hat er indessen unter den Mitlebenden insbesondere geübt auf Franz. Mazzola (Parmigianino), Franc. Maria Rondani, Michelangelo Anselmi, den wenig gekannten Girolamo Bedolli, Giorgio Gandino, Bernardino Gatti, gen. Sojaro. Auch Girolamo da Carpi, Fed. Baroccio, Niccolò dell' Abbate, die Procaccini gingen in seinen Spuren. Als Schüler aber im weiteren Sinne, die von ihm das Vorbild für eine weitverbreitete Kunst empfingen, jedoch freilich nur einen Theil von ihm zu fassen vermochten, haben wir das siebzehnte Jahrh., soweit es unter dem Einflusse der Caracci steht, und namentlich das achtzehnte kennen gelernt.

XXVIII. Charakteristik.

Blicken wir zurück auf die gemeinsamen Merkmale, welche Correggio's Schaffen kennzeichnen, so finden wir vor Allem, dass die Vorstellungen, darin sich seine Kunst bewegt, durchweg einen einfachen, in Einem Grundzuge beschlossenen Charakter haben. Ob er seine Vorwürfe der biblischen Geschichte oder der klassischen Mythe entnimmt: immer schildert er schlichte Vorgänge, ohne verwickelte Beziehungen, ohne die Mannigfaltigkeit eines in verschiedene Momente sich ausbreitenden Inhaltes. Selbst in seinen grossen, figuren- und gruppenreichen Darstellungen ist immer nur ein einfacher Inhalt von durchaus einheitlicher Natur ausgesprochen. Die Himmelfahrt Jesu in S. Giovanni, die Himmelfahrt Mariä im Dome: beide schildern nur diesen bestimmten Moment; die ganze Schaar der beiwohnenden Engel, Heiligen, Apostel und Kirchenväter sind lediglich der begleitende Chor, der mit seinen mannigfachen Stimmen in den angeschlagenen Grundton einstimmt. Nirgends eine Gruppe, die noch eine andere, eine selbständige Empfindung ausprägte; alle sind im Ausdruck, in der Bewegung nur auf den eigentlichen Vorgang bezogen. Gleicherweise fehlt es an einer architektonischen, das Ganze in verschiedene Darstellungen gliedernden Eintheilung, wie sie sonst in grösseren monumentalen Malereien damals gebräuchlich war; die ganze Kuppel ist wie Ein grosses Bild behandelt. Und wenn Correggio im Nonnenkloster S. Paolo den ihm gegebenen Stoff in eine Reihe von Bildern auseinanderlegt, so spricht er doch in allen mit spielender Mannigfaltigkeit, ohne eine tiefere Verbindung zu suchen, dieselbe Grundstimmung aus. Dieselbe Einfachheit des Gedankens zeigt sich in den Altartafeln sowie in den mythologischen Werken des Meisters. Wenn der Maler einmal, wie in der Leda, verschiedene Momente zu schildern scheint, so ist doch das Ganze in Einer Empfindung beschlossen und schildert diese nur auf verschiedenen Stufen.

Allein auch dem Umfange nach ist das Feld seiner Vorstellungen ein eng begrenztes. Unzweifelhaft war sein Gesichtskreis, gleichwie sein Leben still und klein verlief, ein beschränkter. Correggio nahm nur geringen Antheil an der erweiterten Bildung seines Zeitalters und stand nicht, wie Rafael und Michelangelo, im Mittelpunkte der die alte und neue Welt umfassenden humanistischen Interessen; weit weniger als jene Meister gab er den Ideen Ausdruck, welche das Jahrh. bewegten. Auch seine eigene Einbildungskraft hatte den reichen Zug nicht, der seine grossen Zeitgenossen kennzeichnet. Man könnte den Meister arm an Erfindung nennen, wenn man unter Erfindung die Fähigkeit versteht, verschiedenartige Vorstellungen in mannigfaltigen Formen bildlich auszuprägen. Erfindung hatte er, sofern er für seine Figuren, ihre Gruppirung, ihre Geberden und Bewegungen einen unerschöpflichen Reichthum von Motiven besass. Aber einen gedankenreichen Inhalt zur Ercheinung zu bringen, das lag nicht in seinen Mitteln.

Daher bewegt er sich auch nicht in Kontrasten und schildert nicht die entgegengesetzten Züge des Lebens. Namentlich nicht jene Momente, welche tiefer in den Kampf und Zwiespalt desselben eingehen. Versucht er sich einmal in solchen Vorgängen — wie sie da-

mals insbesondere die Leidensgeschichte Jesu und die Schicksale der Märtyrer boten —, so gelingt ihm, wie wir gesehen, das Furchtbare und Erschütternde nicht. Wol weiss er in Schmerzenszuständen von innerlichem Charakter ein tiefes Leiden zu ergreifendem Ausdruck zu bringen; aber nur sofern es den vernichtenden Moment schon hinter sich hat, wie in der Maria im Ecce Homo und in der Kreuzabnahme, oder sofern es demselben als Erwartung vorangeht, wie im Heiland im Gebet auf dem Oelberg. Die tragische Katastrophe selber, den zerschmetternden Eintritt des Schicksals, dies zu schildern ist dem Meister nicht gegeben. Es kann das sonderbar erscheinen, da er in so hohem Grade fähig ist, im körperlichen Leben die Bewegung der Seele zu versinnlichen; doch ein Anderes ist die Erschütterung des Geistes, welche mit vernichtender Kraft in der Sinnlichkeit sich ausspricht. Diese negative Seite der Erscheinung, welche das Tragische mit sich bringt, widerstrebt seiner Natur.

So wenig er aber den Geist schildert, welcher die Erscheinung bricht, so wenig schildert er denjenigen, der sie überragt. Das Grosse und Erhabene gelingt ihm nur gelegentlich, als Moment einer Darstellung, die ihrem Wesen nach anderer Art ist und nur nach einer Seite hin eine gewisse Feierlichkeit miterfordert. So in den Aposteln und Evangelisten der Kuppeln zu Parma. Und hier liegt das Grosse namentlich in der Kühnheit der Bewegungen, der Wucht der Körperbildungen, weniger im Ausdruck der Begeisterung, welche der himmlische Vorgang erregen soll. Hierin weiss Correggio, wie wir an der Domkuppel gesehen, die richtige Mitte, das erforderliche Maß von Ruhe in der Bewegtheit — worauf sich Michelangelo so wol versteht — nicht zu treffen. In der Beherrschung des Körpers ist er nicht minder gewaltig als dieser; allein weit weniger vermochte er in den wuchtigen Formen die zwingende Macht einer grossen Seele auszusprechen, einer Natur, die auch in heftiger Erregtheit ihre stille Tiefe bewahrt.

Daher ist es nur eine bestimmte Stufenleiter von Empfindungen, die er vollkommen zum Ausdruck bringt. Freude und Lust des Daseins, sofern sie in ungebrochener Erscheinung unbefangen sich ausprägt, von der Heiterkeit stillen Genusses bis zum Jubel einer über das Irdische sich wegschwingenden Seligkeit, weder im Streite mit dunkeln Leidenschaften noch im Kontrast mit einer widerstrebenden Wirklichkeit: das ist der Gegenstand seiner Kunst. Was seine Gestalten beseelt, ist zumeist nur dieses Glück des blossen Daseins; ein Leben, das keine Noth und Anstrengung kennt und ohne errungen zu sein, ohne auf ein fernes Ziel hinauszuweisen, in sich selber und seiner Gegenwart befriedigt ist. Indem der Meister dergestalt schildert, was in ihm selber als Empfindung des Lebens liegt, nimmt er zu seinen Stoffen ein innerliches Verhältniss ein, und erreicht so in der Darstellung jene Verbindung von Wahrheit und Reiz, die seinen Werken eine hinreissende Wirkung verleiht. Es ist nichts Fremdes und Mühsames in ihnen, nichts von dem Zwang der Arbeit, der aus der Bewältigung eines spröden oder widerstrebenden Gegenstandes immer noch hervorblickt. Auch nichts Gleichgültiges; keine von jenen Paradefiguren, zu denen auch hervorragende Meister greifen, um einem schwer zu belebenden Stoff wenigstens durch schmückende Zuthaten aufzuhelfen. Vielmehr nehmen die Nebenfiguren lebhaften Antheil an dem eigentlichen Vorgange und sind mitergriffen von der Seele desselben. Daher haben die Heiligen, welche seinen Madonnen beigegeben sind, weder ein aufgeregtes Scheinleben, noch jene stille, etwas einförmige Feierlichkeit, welche bei den Florentinern sowol als bei den Venezianern nicht selten sich findet; gebricht es ihnen bisweilen an männlicher Würde, so hat das andere Gründe. Weiterhin strömt jenes frohe Leben in die Engel und Genien aus, welche Correggio seinen Göttern und Menschen beizugeben fast niemals versäumt: bald einzeln, bald schaarenweise, je nachdem es gilt ein stilles trauliches Lebensglück oder den Jubel des Himmels zu schildern. Diese Einheit des Inhalts, welche in den verschiedenen Gestalten verschieden, immer aber nach dem Einen Grundtone wiederklingt, gibt den Bildern eine geschlossene und eindringende Wirkung.

Leicht begreift sich, wie mit solchem Inhalte die übrigen Eigenschaften des Meisters nahe zusammenhängen. Die Freude des Lebens, welche sich abseits hält sowol von dem gewöhnlichen Kampf der Wirklichkeit als von den Konflikten eines die Welt tiefer erfassenden Geistes, hat einen zarten, einen weiblichen und idyllischen Zug; sie verzichtet auf die Strenge, aber auch auf die Herbigkeit, welche das männliche Element in einseitiger Ausbildung mit sich bringt. Doch hat sie sich desshalb von der Welt nicht abgewendet und versinkt nicht in die träumerische Ruhe selbstgenügsamer Schönheit. Einen durchaus weltlichen Charakter hat vielmehr diese Kunst, und das Leben fasst sie nicht in der Ruhe, sondern umgekehrt mitten in der Bewegung, und zwar in der vollsten Freiheit derselben. Ebendesshalb bildet die Anmuth ein wesentliches Moment ihres Charakters. Freudig empfundenes Leben, erfasst in seinem heiteren Strom von Innen nach Aussen, darin es seinen Einklang mit der Welt verkündet und mit freundlichem Entgegenkommen auch den spröden Sinn gewinnt: das vermochte Correggio wie kein Zweiter zu schildern. Keinem ziemt daher so wie ihm der Meister der Anmuth zu heissen.

Ein anderes Merkmal noch liegt nahe, das die Wirkung seiner Bilder wesentlich mitbestimmt. Es ist der Reiz der äusseren Erscheinung.

der meist jugendlichen Gestalten und ihrer blühenden oder zur vollen Reife entwickelten Glieder. Die Malerei besitzt die Mittel, auch die unschönen oder verkümmerten Formen einer hart mitgenommenen Natur in künstlerischem Lichte erscheinen zu lassen, und oft verhält sich der Inhalt, den sie schildert, gleichgültig oder gar widersprechend zur körperlichen Erscheinung. Auf diese Kunst des Kontrastes geht aber Correggio nicht aus; höchstens liesse sich ein Anklang daran in Der Nacht finden, da hier im Gegensatze zu den gewöhnlichen Typen der Hirten die zauberische Macht der Beleuchtung um so mehr hervortritt. Zumeist ist das innere Leben, das der Meister zum Ausdruck bringt, in natürlichem Einklang mit der schönen Hülle, oder vielmehr, es erfordert diese, es ist Eins mit dieser Formenschönheit des Leibes und nur in und mit ihr vorhanden. Der Inhalt dieser Gestalten ist nur denkbar, nur gegenwärtig in dieser reizvollen Erscheinung. Das sichert ihm eben die volle Wirkung des Lebens, dass er auf dem schwebenden Uebergange aus der Tiefe des Innern in die äussere Natur erfasst und festgehalten ist; das Innerliche bleibt in flüssiger Bewegung, indem die Seele in den Leib der Form hinausdrängt, die Form, von der Empfindung ganz durchdrungen, in die Seele zurückleitet. In dieser Bewegung liegt das Wesen des Reizes. Der Anmuth den Charakter des Reizes zu geben, auch dies war unserem Meister eigenthümlich.

Die Formenschönheit aber, welche Correggio's Gestalten kennzeichnet, beruht keineswegs auf einem Inbegriff abgezogener, nach einem gewissen Kanon gebildeter Regeln. Der Künstler weiss nichts von einem solchen durch läuternde Vergleichung festgesetzten Maß; weder sucht er es durch eigene Anstrengung, noch — wie die Meisten seiner Zeitgenossen — durch das schulende Vorbild der Antike. Sondern einfach gibt er den anmuthigen Typus, den er in seiner Heimat vorfindet, in voller Natürlichkeit des Lebens. Dies freilich mit jenem schöpferischen Sinn, welche die Naturform in ihrer Reinheit, frei von den Mängeln der Realität, zu schauen und gleichsam aus ihrer inneren Kraft neu herzustellen vermag. Dabei bleibt aber die anziehende Wahrheit der individuell durchgebildeten Form erhalten. Das gibt den Gestalten Correggio's einen so zwingenden Zug: sie haben das Frische, das Augenblickliche der Natur und tragen doch das ideale Gepräge einer in sich geklärten Welt.

Dieser Typus, der vor Allem in den Frauen und Kindern zu seinem rechten Ausdruck kommt, hat vorwiegend den Charakter des Lieblichen, ohne sich in das Zierliche zu verlieren. Davor behütet ihn schon die gesunde schwellende Fülle, die in Verbindung mit dem feinen Gliederbau doch innerhalb eines anmuthigen Maßes bleibt. Zudem sieht in seiner Weise der Meister die Formen nicht minder gross, wie Michelangelo und Rafael in der ihrigen; in seiner Anschauung ist nichts Kleines, nichts von dem tändelnden Reiz des Niedlichen. Von besonderer Art, nur ihm eigen und ohne die geringste Verwandtschaft mit der Antike ist der Typus seiner Frauenköpfe. Das rundliche Oval, die stark gewölbten, weit getrennten Augen mit den geschwungenen Brauen, die kleine feingebildete Nase, der zum Lächeln geschaffene Mund, das zarte Kinn, das in die vollen Wangen mit einer Wellenlinie übergeht: diese ganze Form hat alle Eigenschaften des Liebreizes und entspricht den Empfindungen, welche Correggio's Gestalten beseelen. Möglich, dass er das Motiv zu seinen Frauenköpfen, die häufig eine nahe Verwandtschaft zeigen, in seiner Gattin fand; allein wie die Kunst des Meisters es schöpferisch umbildete, bezeugt hinlänglich der Einklang dieser Köpfe mit dem ganzen Charakter der Darstellung.

Von einer etwas gleichgültigen Schönheit sind dagegen meistens die Männerfiguren, wenngleich dieselben, auch von Künstlern, nicht minder bewundert worden sind. Wie sie Correggio zu beleben wusste, indem er sie mit der Hauptgruppe in innere Verbindung setzte, ist oben bemerkt. Allein an sich fehlt ihnen jene charaktervolle Durchbildung, jene getragene Einfachheit, welche Michelangelo immer, nicht selten auch Tizian und Rafael ihren Männergestalten zu geben wussten. Auch in der Form fehlt diese strengere Ausbildung des Männlichen. Es hängt dies mit der malerischen Anschauung des Meisters zusammen, welche eine allzu grosse Strammheit der Bewegung, eine in's Einzelne gehende Ausführung des Muskelwesens nicht zulässt. Ueberhaupt verträgt sich die gebogene und geschwungene Linie, welche ein nothwendiges Ergebniss dieser Anschauung ist, nicht mit der Herbigkeit einer strengen Formgebung, während sie dem weicheren wellenartigen Bau der Frauen und Kinder trefflich sich anpasst. Wie gut sich der Künstler auf die Bildung der letzteren verstand, haben wir schon gesehen. Nicht bloss in der Form, auch im Ausdruck, in der Bewegung und Gruppirung hat kein Maler das Kindliche, seine sinnliche Unschuld und Lebenslust, so zu schildern verstanden wie er; und alle die lustigen Genien und Engel des 17. und 18. Jahrh., von denen heute noch Kirchen und Schlösser erfüllt sind, verrathen ihre Abkunft in gerader Linie von den Putten Correggio's.

Gleichviel nun, ob die Gestalten des Meisters der christlichen oder der heidnischen Geschichte entnommen sind, sie haben immer denselben Charakter blühenden, jugendlich frohen Lebens. In seinen Madonnen ist der gleiche Liebreiz wie in seinen Frauen aus Jupiter's Liebesgeschichten, dieselbe Anmuth der Form und Bewegung, und ihr Lächeln, das mit stillem Entzücken die unerschöpfliche Liebe zum Kinde ausdrückt, verräth dieselbe Tiefe der Zärtlichkeit, wie das-

jenige der Danae, das die süsse Erwartung begeisterter Lust begleitet. Und ob die Genien die muthwilligen Genossen solcher Liebesszenen sind oder um die thronende Jungfrau den heiteren Reigen bilden, immer ist es dieselbe zu Scherz und Lust versammelte Schaar. Man kann es tadeln, das dem Maler jeglicher Stoff, das Christenthum nicht minder wie die griechische Sage, nur zu unbefangener Aeusserung solcher Lebensfreude Anlass gegeben. Von kirchlicher Feierlichkeit ist, die Madonna des hl. Franziskus, sein erstes Jugendwerk, ausgenommen, auch in seinen Altartafeln nichts zu spüren, und Tiefe der religiösen Empfindung oder den Ausdruck einer das Menschliche übersteigenden Göttlichkeit wird man in keiner seiner christlichen Gestalten finden. Unternimmt er es den Heiland in seinen schweren Leidensmomenten zu schildern, so erregen diese Figuren wol ein tief menschliches Mitgefühl, aber nichts weniger als den Schauer der Ehrfurcht. Insbesondere aber machen seine Madonnen wie seine Jesuskinder keinerlei Anspruch auf einen göttlichen Beruf, noch geben sie sich den Ausdruck einer in das Ueberweltliche ragenden Seele.

Kein Zweifel, diese **Verweltlichung des Christenthums**, welche überhaupt im Wesen der Renaissance lag, hat sich in keinem Meister derselben so gründlich und so entschieden vollzogen, als in Correggio. Diese merkwürdige Thatsache näher zu würdigen, gehört wesentlich zur Kenntniss des Meisters.

Dass dem so sei, dass Correggio das Christliche, den damals noch lebendigen Inhalt des religiösen Bewusstseins, in der künstlerischen Darstellung noch mehr verweltlicht habe als Michelangelo und Rafael, kann zunächst befremdend erscheinen. Denn weit weniger hatte er jedenfalls von jener humanistischen Bildung, welche mit der Erweiterung des Geistes die Schranken der religiösen Vorstellung einriss; auch fehlte ihm das vertrauliche Verhältniss zur **Antike**, das jene Meister in Rom eingegangen hatten. Die Einflüsse des Alterthums hatte er aufgenommen, soweit davon das ganze Leben damals durchdrungen war; soweit sie ihn aber in seiner Kunst zu fördern vermochten, durch die Schule des Mantegna empfangen. Eigene Studien nach der Antike hatte er nach den Lehrjahren wol kaum mehr gemacht, von ihrer Anschauungsweise nur durch dritte Hand Kenntniss erhalten. Er nahm daher zu ihr eine freiere Stellung ein, ohne doch der Vortheile ihrer allgemeinen Einwirkung zu entbehren. Ueberdies sicherte ihm seine eigene Natur der Antike gegenüber eine entschiedene Selbständigkeit. Verwandt mit ihr war ihm die Freude an der Erscheinung, darin das innere Leben unbefangen zu Tage tritt; ganz verschieden jedoch von der Kunst des Alterthums war seine rein malerische Anschauung. Daher auch seine Behandlung der Körperform wie der Gewandung, unbeschadet jener Einflüsse, eine von der Antike wesentlich verschiedene ist.

Rafael und Michelangelo dagegen hatten sich viel mit dem Alterthum beschäftigt, jeder in die Kunst des Zeitalters tiefer es aufgenommen; beide blieben mit ihm in fortwährender Berührung, auch wenn sie nicht unter seinem unmittelbaren Einfluss standen. Dadurch aber musste ihnen der Gegensatz dieser heidnischen zur christlichen Welt deutlich in's Bewusstsein treten. Daher wol kam es hauptsächlich, dass sie in der Darstellung christlicher Stoffe den Ausdruck des Heiligen, Göttlichen zu retten suchten. Zudem lebten sie im Mittelpunkte der kirchlichen Macht; hier musste, auch inmitten äusserer und innerer Umwälzungen, die kirchliche Kunst einen grossen und feierlichen Charakter zu bewahren streben. Mit Einem Worte: sie verhielten sich zu der heiligen Geschichte nicht **naiv**. Ihr innerer Zusammenhang mit diesen Dingen, mit der christlichen Empfindungsweise war so gut wie vollständig gelöst; aber Maria musste noch immer die göttliche Jungfrau sein und das Kind in seinen Zügen den Beruf des Welterlösers verkünden. Gelang es auch nicht mehr diesen Gestalten eine heilige ahnungsvolle Weihe zu verleihen, so liess sich ihnen doch der Ausdruck bedeutsamer Grösse oder einer das Menschliche überragenden Schönheit geben.

In ganz anderem Falle befand sich Correggio. Ihn hinderte nichts, auch für kirchliche Zwecke die heiligen Gegenstände ganz so wie seine künstlerische Natur ihn antrieb zu behandeln, ohne jeden Hintergedanken, ohne jene Absicht den überweltlichen Charakter auszusprechen, welche z. B. Rafael's Transfiguration kennzeichnet. Er stand nicht in jenem näheren Verhältniss zur Antike, das zugleich zum Gegensatz wurde; ebenso war er dem Kampfe, den die Kirche zu bestehen hatte, ferner gerückt. Und so zeigt Correggio ganz unbefangen, wie weit in ihm die Kunst mit den religiösen Stoffen und ihrer heiligen Bedeutung fertig geworden war. Indem er ihnen gegenüber den lediglich künstlerischen Standpunkt einnimmt, vollzieht er in der Malerei unabsichtlich die **Auflösung des Glaubens, des kirchlichen Christenthums**. Er, im engsten Kreise aufgewachsen und somit, sollte man glauben, der althergebrachten Macht kirchlicher Vorstellungen noch unterworfen, gerade Er zeigt sich von ihnen vollständig losgelöst und behandelt ihre Stoffe wie rein menschliche, in natürlicher Erscheinung, deren ideale Bedeutung lediglich auf dem Zauber ihrer Schönheit beruht. In ihm that daher die Kunst der Blütezeit den letzten und entscheidenden Schritt zur Loslösung von den Schranken des kirchlichen Glaubens, von der Jenseitigkeit der christlichen Gestalten. Drückt sie noch ein Göttliches aus, so besteht dies nur in dem geläuterten Reiz, dessen die menschliche Natur überhaupt, ohne Bezug auf ein göttliches

Jenseits, in der veredelnden Vorstellung des Künstlers fähig ist.

So erklärt sich, dass seine Madonnen demselben Geschlechte angehören, wie seine Frauen aus den griechischen Liebessagen, dass seine Christkinder von dem gleichen weltlichen Muthwillen erfüllt sind, wie die heidnischen Genien und Amoretten. Auch in den beigegebenen Heiligen versucht der Maler mit nichten die Innigkeit der Anbetung oder das Bewusstsein ihres hohen Berufs auszudrücken. Bei aller weltlichen Schönheit deuten dagegen Rafael's und Michelangelo's christliche Figuren über die Natur hinaus auf einen übermenschlichen Inhalt. Dieser Auffassung soll ihr Werth nicht bestritten werden; allein läugnen lässt sich nicht, dass Correggio die Schönheit dieser Stoffe so erfasst, wie die fortschreitende Kunst sie folgerichtig erfassen musste. Er versinnlicht diese Welt idealer Vorstellungen als das was sie nunmehr wirklich ist: als ein Bild von immer wiederkehrenden Beziehungen des menschlichen Lebens. Er thut damit was jede Kunst thut, die ihre Höhe erreicht: indem sie die Auflösung der religiösen Formen vollzieht, an deren Darstellung sie sich herangebildet hat. Die Auflösung aber der christlichen Vorstellungen, welche die Malerei ausführt, greift tiefer als diejenige der griechischen Götterwelt durch die antike Plastik. Denn für die alten Götter war die Verweltlichung im plastischen Leib von vornherein eine Bedingung des Daseins; sie kannten keine den Körper verläugnende Geistigkeit. Der Inhalt des christlichen Bewusstseins wollte rein geistigen Ursprungs, über Natur und Wirklichkeit ganz hinaus sein, während er doch unter der Decke mit bildlichen Vorstellungen behaftet war. Indem ihm nun aus diesen die Kunst seinen menschlichen und natürlichen Leib bildete, da musste sie, um die christlichen Wesen aus jenem wolkenhaften Jenseits herabzuholen, sie erst recht in die Wärme und Gegenwart des sinnlichen Lebens einführen. Eine solche Darstellung aber entspricht insbesondere den Bedingungen der Malerei. Correggio war es, der unter den italienischen Malern diese Versinnlichung der christlichen Idealwelt vollständig ausführte, indem er zugleich die Malerei zu ihren letzten Folgen ausbildete.

Beides traf nothwendig zusammen. Erst wenn die Malerei alle Bedingungen erfüllt, welche ihr Wesen ausmachen, wird sie die religiösen Figuren in das sinnliche Dasein ganz überführen; daher dies später auch die grössten nordischen Maler, Rubens und Rembrandt, gethan haben. Es ist ein ganz natürlicher Prozess: indem die Kunst die höchste Stufe ihrer Ausbildung erreicht, d. h. alle Mittel besitzt und beherrscht, ihren Gebilden den vollen Schein der Natur zu geben, prägt sie nothwendig was sie gestaltet in dieser naturvollen Weise aus. Im Charakter der Malerei insbesondere aber liegt es, auch den unmittelbaren Schein der Dinge, ihr flüchtiges sinnliches Dasein zu erfassen, die innere Macht des Lebens auch darin zu vergegenwärtigen. Und so verleiht sie nothwendig auch den idealen Stoffen die Wärme und Fülle des sinnlichen Leibes.

Dies zu thun fühlte Correggio sich um so mehr getrieben, als der eigentliche Gegenstand seiner Kunst, das was ihren Inhalt ausmachte, das Leben als die Freude des Daseins, auch des sinnlichen, war. Zwar vermag die Malerei mehr wie jede andere Kunst auch Schmerz und Zerstörung in sinnlicher Wahrheit darzustellen; und dass Correggio, wenn er es unternahm solche Stoffe zu behandeln, in ihrer realistischen Schilderung selbst das Uebermass nicht scheute, haben wir früher gesehen. Allein der ruhige und heitere Einklang des Lebensinhaltes mit der sinnlichen Erscheinung, das war der Kreis der Vorstellungen, darin seine Kunst das Höchste erreichte. Daher die Freude am Sinnenleben, welche Correggio's Bilder verkünden, und der vollendete Ausdruck von Empfindungen, von menschlichen Beziehungen, welche auf dieser Freude beruhen. Dahin gehört vor Allem die jugendliche Mutter mit allen Zügen liebreizender Anmuth, im Spiel mit dem Kinde: die Unschuld der heitersten Sinnlichkeit; dann Magdalena, schon mit dem Anflug weltlicher Lust, aber über alle Schuld und Reue erhoben durch die unbefangenste Schönheit, wie in der Madonna des hl. Hieronymus; oder wenn sie Busse thut, auch dann noch in stiller Einsamkeit von allem Zauber umflossen. Feiert aber Correggio ein Ereigniss, das lauter Jubel und Seligkeit mit sich bringt, da vergegenwärtigt er es, auch wenn es als Himmelfahrt Jesu oder Mariä dem Jenseits angehört, mit allen Mitteln einer durch die Begeisterung des Daseins gesteigerten Sinnlichkeit. Das sind jene auf- und abfluthenden Engel- und Heiligenschaaren.

Wie tief die Darstellung der sinnlichen Seite der Schönheit und des Lebens in Correggio's Kunst liegt, beweisen in anderer Art seine mythologischen Gemälde. Ihm genügt nicht die blosse Schilderung nackter Formenschönheit, wie sie nicht selten Tizian, bisweilen auch Rafael zum Vorwurf nahm. Sondern das blühende Weib in sinnlicher Erregung, bereit Seele und Leib in Liebe hinzugeben, ihr Leben in diesem Einen Moment zur höchsten Lust des Daseins zu steigern, das schien ihm der sorgsamsten Darstellung nicht minder würdig, als die Jungfrau mit dem Erlöser. Wie sehr ihm solche Bilder gelangen, ist schon früher besprochen. Ganz verkehrt wäre die Wahl solcher Stoffe oder gar die Meisterschaft, mit der er sie behandelte, dem Künstler zum Vorwurf zu machen. Correggio geht niemals auf sinnliche Reizung aus, und wer sie vor seinen Bildern empfindet, hat dies seinem eigenen heissen Sinne zuzuschreiben; wir werden noch sehen, wie er durch

das ächte Künstlerische seiner Darstellung auch diese sinnliche Welt in das Ideale erhob. Vor Allem aber ist zu bedenken, dass er mit solchen Bildern nur vollzog, was in der Malerei selbst als ihr letztes Ziel lag. Indem diese Kunst — neben der Form der Dinge und dem Ausdruck der Seele — zugleich den sinnlichen Schein festhält, bringt sie in diesem nicht minder das Innenleben des geschilderten Vorgangs zu Tage. Dann aber kann sie auch den Moment nicht ausschliessen, wo die Seele in der Sinnlichkeit ganz aufgegangen und in der Steigerung derselben zur höchsten Kraft und Lust des Daseins mit ihr zusammentrifft. Hier ist ja dieser sinnliche Schein — weit entfernt der blinde Ausdruck eines rohen Triebes zu sein — vielmehr dessen Gegentheil: vergeistigt, vom inneren Leben durchdrungen und ebendesshalb zu seiner höchsten Schönheit gesteigert. Eine Schönheit und Lust der Sinnlichkeit ohne Schuld und Reue; die Fabel von der Vertreibung aus dem Paradiese kennt sie nicht. In dieser Auffassung berührt sich Correggio ebenso mit der Antike, wie er sich von der christlichen Vorstellung entfernt; doch ist er nicht minder modern, indem er das volle Mitleben der Seele zum Ausdruck bringt. Zugleich erreicht hier die Malerei eine ihrer höchsten Wirkungen.

Hier auch zeigt sich am deutlichsten jene Eigenschaft des Meisters, welche schon Kugler hervorgehoben (Geschichte der Malerei. 2. Ausg. II. S. 9): die Fähigkeit des Ausdrucks gesteigerter Empfindung, der tieferen Seelenerregung. Dies ist nicht so zu verstehen, wie wenn der Maler Gemüthsbewegungen schilderte, deren Prozess, seiner Natur nach innerlich, nur ahnungsvoll aus der Erscheinung hervorleuchtete. Sondern was der Maler darstellt, ist gesteigertes Leben, dessen Inhalt vollständig in die Sinnlichkeit heraustritt, aber auch diese in tiefer Erregung erhält (eigenthümlich spricht sich dies auch aus in der ausdrucksvollen Bewegtheit seiner Hände). Das ist wieder das Malerische: die Erscheinung, in welcher der Inhalt sich nicht zu fester Form beruhigt hat, sondern auf dem schwebenden Uebergange aus der Seele in den Körper beide in Fluss und Bewegung erhält. Man mag dies wol, wie Burckhardt gethan, bewegtes Leben in sinnlich reizender Form nennen; allein eben dies war für des Meisters Anschauung der Inhalt der Welt, soweit er sie zu schildern unternahm, und nichts ungerechter als ihm unterschieben, dass er gleichgültig jeglichen fremden »Inhalt« als äusserlichen Anlass für seine künstlerischen Zwecke ergriffen. Sondern in Allem, was er erfasste, fand er jene gesteigerte Lebenslust, die ihren wahren Ausdruck nur in jener Form fand. Die tiefe Berechtigung einer solchen Auffassung lag sowol in der nothwendigen Entwickelung, welche die Malerei genommen, als in der weltlichen, zur harmonischen Schönheit auch des äusseren Lebens hindrängenden Richtung des Zeitalters.

Man sieht, wie die Eigenthümlichkeit des Meisters in nahem Zusammenhange steht mit der Ausbildung des Malerischen, welche sich als eine bestimmte Entwickelung der modernen Kunst in ihm vollzieht. Dass er von gewissen architektonischen und plastischen Gesetzen sich lossagte, welche bislang den Charakter der Malerei bestimmt hatten, ergab schon der Verlauf der Darstellung. Damit aber hat er nichts weiter gethan als der Malerei zu ihrem vollen Rechte verholfen, und nichts ist irrthümlicher, als aus diesem Gesichtspunkte von ihm den Anfang des Kunstverfalls abzuleiten. Allerdings ist jene Loslösung von den Gesetzen der architektonischen und plastischen Anordnung, sofern sie die Grundlage der monumentalen Kunst bilden, dennoch ein Verlust. Der Zusammenhang der drei Schwesterkünste auch in diesem Sinne, dass jede gewisse Eigenschaften der beiden anderen in sich vereinigt, bezeichnet zu allen Zeiten jene Gesammtblüte der Kunst, welche in monumentalem Sinne die Ideale der Epochen versinnlicht. Allein es liegt in der Natur der Malerei, dass gerade sie, an solchem Bande festgehalten, ihre höchste Blüte nicht erreicht. Daher vollzieht sie jene Loslösung, gibt aber für die Kunst überhaupt Manches auf, indem sie für sich Vieles gewinnt. Nur in diesem Sinne lässt sich sagen, dass ihre Ankunft auf dem Gipfel zugleich der erste Schritt zum Herabsteigen sei. Denn unter jener Loslösung leidet bald auch sie selber. Auf jenem Höhepunkte aber, da sie eben ihre volle Selbständigkeit erreicht, steht sie in dem glücklichen Augenblick ihrer Blüte, welche für jenen einzigen Verlust monumentaler Feierlichkeit reichlichen Ersatz gewährt.

Correggio zuerst machte in Italien Ernst mit dem Prinzip, dass die Malerei auf der Fläche die volle Ausdehnung des Raums der Tiefe nach darzustellen habe. Zwar waren längst schon vor ihm die Regeln der perspektivischen Verkürzung, auch der Abtönung der Dinge in Licht und Luft ausgeübt worden. Allein letztere, die malerische Perspektive, hat erst Er zu ihren letzten Folgen ausgebildet. Zunächst bewog ihn die Darstellung der Formen unter den bestimmten Bedingungen ihres Scheinens in Licht und Luft zu einer anderen Anordnung und Gruppirung der Figuren, als vor ihm gebräuchlich gewesen. Bisher hatte man, auch wenn die Figuren der Tiefe zu vertheilt waren, sie doch nach einer gewissen Symmetrie, immer mehrere auf einem und demselben Plane angeordnet und so durch das Nebeneinander der Gruppirung die Vertiefung beschränkt. Dadurch konnte man der Komposition einen wol gemessenen Rythmus der Linien geben, der mit der Festigkeit des architektonischen Baus noch Manches von dem schönen Fluss der plastischen Kunst hatte. Die-

sen Linienrythmus gibt Correggio zwar nicht ganz auf, aber er stellt ihn in die zweite Linie hinter ein anderes Prinzip der Harmonie. Es erhellt von selbst: sollen die Figuren jede täuschend auf einem anderen Plane im vertieften Raume erscheinen, so hat das Auge kein Bedürfniss mehr, ihre Linien wieder auf einem und demselben Plane zu einem Ganzen zusammenzufassen.

Nach demselben Gesetze behandelt der Meister die einzelne Figur für sich. Alle seine Gestalten haben eine grössere oder geringere Bewegtheit, eine Ungebundenheit der Geberden und Stellungen, eine kontrastirende Mannigfaltigkeit in der Haltung der Glieder (entsprechend der Mannigfaltigkeit in der Anordnung des Ganzen), welche sich neben ihm nur noch in Michelangelo findet. Beide Meister überschreiten hierin das ruhige Gleichmass, welches die Florentiner und Rafael einhalten; hierin lag auch der malerische Zug, welcher Michelangelo kennzeichnet, nur dass dieser in der anatomischen Durchbildung der Einzelformen Plastiker blieb. Mit dieser Bewegtheit war die Strenge der Linie auch in der einzelnen Figur gebrochen; im Einklang mit dem Fluss der Bewegung herrschte bei Correggio so sehr die geschwungene Linie vor, dass die gerade fast absichtlich vermieden scheint. Selbstverständlich schliesst diese Darstellungsweise die statuarische Ruhe der älteren Heiligengestalten aus.

Indem weiterhin Correggio den so mannigfach bewegten Körper vollkommen im Raume an seinem Platze erscheinen lassen will, muss er ihn darstellen, wie er in der Natur dem Auge aus einem bestimmten Gesichtspunkte sich darbieten würde: d. h. er verkürzt ihn in allen seinen Formen. Wir haben gesehen, mit welcher Folgerichtigkeit er diese Verkürzungen bis zum Aeussersten trieb; die Kuppelmalereien zu Parma, durchweg aus der Untensicht genommen, geben dafür mit ihren »plafonnirenden« Engeln und Heiligen die schlagenden Zeugnisse. Da alle Gestalten als nach oben schwebend erscheinen sollen, lässt sich diese Darstellungsweise bis zu einem gewissen Grade rechtfertigen. Allein sie leistet hier in der Naturwahrheit mehr, als unser Auge erwartet; denn wir sind gewohnt, die Dinge vor uns, dem Blick gegenüber zu sehen, und stellen uns daher auch was über uns vorgeht kaum anders vor. Zudem geht hier — von anderen schon berührten Nachtheilen abgesehen — die Täuschung zu weit und widerspricht jenem Gesetz, dass die von der Kunst geschilderte Welt das Recht eines in sich selbst beruhenden, von den Bedingungen des wirklichen Raums unabhängigen Daseins hat.

Wunderbar aber ist die Meisterschaft, welche Correggio in diesen Verkürzungen bezeugt. In seiner Zeichnung hat man öfters Mängel finden wollen, weil man die Freiheit seiner Linienführung, welche den Kontur auflöst, für Unsicherheit und seine breite Modellirung, welche die plastische Ausbildung des Muskelwesens vermeidet, für Inkorrektheit nahm. Nichts falscher als dieser Begriff der Zeichnung in der Malerei, der die Schärfe des Umrisses und das Hervortreten des anatomischen Details für wesentliche Bedingungen erklärt. Davon findet sich freilich nichts in Correggio. Allein seine Gestalten zeigen eine Kenntniss des Körperbaus, eine Sicherheit der Bewegung, eine Gewandtheit, auch ungewöhnliche Lagen der Glieder zu versinnlichen, die selbst von Michelangelo nicht übertroffen worden. Nur wer die Form vollkommen beherrscht, der vermag auch schwebende Figuren mit solcher Täuschung darzustellen und die seltsamen Verschiebungen der Formen — die an der Domkuppel sogar den kundigen Mengs erstaunten — so richtig zu treffen, dass das Auge ohne Weiteres den Eindruck der Wahrheit empfängt.

Dass Correggio mit seiner Anordnungsweise die näheren architektonischen Bedingungen der monumentalen Kunst verletzt, zeigte schon die Betrachtung seiner Werke. Ihm ist der geschlossene Rahmen, welchen die Architektur bildet, sei es die wirkliche welche die Darstellung einfasst, sei es die vom Maler selber künstlich vorgestellte, nichts als eine hemmende Schranke. Er gibt am liebsten seinen Gestalten freien Spielraum in ungemessener Weite; um sie aufschweben zu lassen in den Aether des Himmelsgewölbes, sprengt er in den Kuppeln zu Parma die Decke. Diesen lebensfrohen Geschöpfen würde es zwischen Wänden und Mauern zu enge werden; und wie sie keinen Zwang dulden, der die Glieder in ein festes Maß einschnüren würde, so wollen sie auch im Raume grenzenlose Freiheit haben.

Correggio gibt also die Strenge und Feierlichkeit der älteren Kunst, überhaupt den dieser eigenthümlichen idealen Charakter vollständig auf. Allein er bietet dafür mehr als einen Ersatz: zunächst die überzeugende Natürlichkeit der Darstellung. Je weiter die Malerei sich entwickelt, je mehr sie die herkömmlichen typischen Formen verlässt: um so mehr strebt sie die Wahrheit der Erscheinung bis zur Täuschung zu treiben. Correggio ist kein Realist, denn keineswegs will er eine bestimmte Wirklichkeit in ihren besonderen Zügen wiedergeben. Sondern seine der christlichen oder der antiken Sage entnommenen Stoffe übersetzt er einfach in menschliche Vorgänge und Zustände, darin sich ein allgemeiner Lebensinhalt rein und voll ausprägt, gibt ihnen aber die Kraft und Gegenwart natürlicher Erscheinung. Und dies mit allen Mitteln, über welche seine Kunst überhaupt zu verfügen hat. Das bewies uns schon in allen Stücken seine Behandlung der Form. Besonders aber erreichte er jenen überzeugenden Naturschein durch die eigentlich malerischen Mittel, welche ja auch die Form erst vollen-

den. Es ist das Schweben, Scheinen und Leuchten der Dinge in den Medien von Licht und Luft, das wechselnde Spiel der Formen und Farben in dieser feinen umfliessenden Hülle, das Correggio wie kein anderer Meister seiner Zeit beobachtet und wiedergegeben hat. Dadurch erst wird die Darstellung vollständig frei von der Fläche und versinnlicht den Raum. Indem aber der Meister auf diese Weise volle Naturwirkung erreicht, bringt er zugleich die Malerei als solche zu ihrer höchsten Entwickelung und erhebt was er schildert in die ideale Welt der Kunst. Es ist daher ein doppelter Prozess, den die Stoffwelt in ihm durchmacht: er führt die Stoffe der heiligen Geschichte und der Mythe in die Natürlichkeit des Lebens herab und erhebt diese wieder durch die idealisirende Macht des Lichtes in das reine Gebiet des künstlerischen Scheins.

Die feinere Ausbildung jener malerischen Mittel war schon vor ihm, hauptsächlich durch Fra Bartolommeo und Leonardo da Vinci, angestrebt, zum Theil auch erreicht worden. Soweit zur Vollendung der Form erforderlich, besassen sie überhaupt die Meister des Cinquecento; soweit es die Modellirung verlangte, verstanden sie sich alle auf die Abstufung der Töne, den allmäligen Uebergang des Lichtes durch die Halbtöne in die Schatten. Soweit findet sich auch in ihren Bildern jenes Helldunkel, das wir als ein wesentliches Merkmal Correggio's kennen gelernt haben. Fra Bartolommeo und Leonardo gehen schon weiter; sie sehen, wie die Natur die Strenge der Umrisse löst in dem lockernden Fluss der durchleuchteten Luft, wie hierin die Dinge z schweben, sich zu modelliren, aber auch die Härte der Form zu verlieren scheinen; wie endlich nach dieser Seite ein malerisches Element von selbständigem künstlerischem Werthe liege. Insbesondere muss Leonardo als der Vorgänger Correggio's betrachtet werden. Auch hat er, wie früher bemerkt, unzweifelhaft auf unseren Meister eingewirkt. Allein erst dieser hat dann selbständig weiter gehend erreicht, was jener versuchte und nur halbwegs zu Stande brachte.

Schon Leonardo sah in Licht und Schatten, in ihrem Wechsel und Ineinanderspiel ein bedeutendes Moment der Malerei, ja nahezu das Wesen derselben. Durch die genaue Beobachtung der unmerklichen Abstufungen erreichte er zunächst den vollkommenen Schein der Rundung. Ohne Härte der Konture modellirte sich die Form mittelst dieser feinen Uebergänge vom Licht zum Schatten (das »Sfumato«). Zugleich beginnt schon in ihm das Spiel der Halbtöne, das Nachwirken des Lichts in den Schatten mittelst der Reflexe und der durchleuchteten Luft zum selbständigen Reiz sich auszubilden. Nur bleibt Leonardo — schon durch seine experimentirende Natur aufgehalten — auf halbem Wege stehen. Er vergisst über der Licht- und Schattenwirkung die Farbe, wie er denn auch meinte, dass der Schatten die Farbe so gut wie verzehre. Und da ihm andrerseits doch vor Allem die Form am Herzen liegt, so vertieft er die Schatten, um ihr mehr Relief zu geben, und quält, beschwert zu sehr die Halbtöne, die doch nur als schwebender Schein sich darstellen sollen. Daher haben seine Bilder ein eigenthümliches Grau, und es fehlt ihnen mit der Durchsichtigkeit der Schatten und der durch die Farbe erhöhten Wärme das Leuchtende.

Indem Correggio erreichte, was Leonardo anstrebte, bildete er weiter eine eigene Seite der malerischen Erscheinung aus. Das Licht in dem eigenen Zauber, den es durch sein Spielen auf den Formen und Farben der Dinge hervorbringt: das wurde ein wesentliches Element seiner Kunst. Und was Er zuerst in der Natur vollständig sieht, dass nämlich das Licht auch im Dunkel, in den Schatten noch fortwirkt, zugleich die Luft erfüllt, welche die Dinge umzittert und daher auch mittelst dieser deren Helligkeit bald mildert, bald steigert, dass somit jeder farbige Schein zugleich ein leuchtender ist und dadurch zum Ton sich verfeinert: das hebt er in seinen Bildern noch mehr hervor und bildet es künstlerisch aus, indem er es harmonisch durchführt. Hier nun spielt das Helldunkel seine grosse Rolle: es ist das flüssige Ineinander von Licht und Schatten, das beide in Bewegung erhält, die Kontraste ausgleicht, das Licht durch die Feinheit der unendlichen Abtönungen mildert, das Dunkel durch die Reflexe aufhellt. Das Helldunkel ist der wahre malerische Ausdruck für jenes »Leben in der Bewegung«, das Correggio überall schildert. Auf keine Figur lässt der Meister ein gleichmässiges Licht fallen, nirgends theilt er Licht und Dunkel in gleich grosse Massen und niemals setzt er das helle Licht neben tiefen Schatten. Ueberall tritt das Helldunkel ein, vermittelt, leitet über, verbindet und bewirkt so neben unendlicher Mannigfaltigkeit die Einheit des Ganzen. Leicht begreift sich, wie mit seiner Hülfe an die Stelle rythmischer Linienkomposition die Harmonie von Licht und Schatten tritt. Ein Anderes kommt noch hinzu. Indem das Helldunkel auf der feinsten Blüte der Farbe, dem Nackten, spielt, bringt es noch eine besondere Schönheit hervor: in diesen weichen Uebergängen vom Licht zum Schatten, in dem aufgelösten Halblicht hat unstreitig der Schimmer des menschlichen Leibes seinen höchsten Reiz, in diesem leuchtenden Grau verfeinert sich noch die milde Mischung seiner Farben. Zu dem fesselnden Eindruck jener Bilder, welche eine freudige Sinnlichkeit schildern, hilft wesentlich diese Wirkung des Helldunkels. Zugleich aber liegt, wie wir schon bei der Danae gesehen, in diesem Spiel des Lichts und Helldunkels die läuternde verklärende Macht der Darstellung. Wie darin alles Stoffliche verzehrt wird, zeigt sich auch an dem Nackten. Es hat nicht jene durchsichtige pulsirende Saftigkeit, jene Fülle des Blutes, welche uns bei Rubens

unmittelbar an die Natur erinnert; Correggio hebt weit mehr den Ton hervor, den es von der leuchtenden Luft empfängt.

Auch die Lokalfarbe der Gewänder, der Landschaft mildert Correggio in dem überall hindringenden Licht. Wo lebhafte Farbe nothwendig ist, bricht er sie doch wieder durch die einfallenden Halbtöne, während er andrerseits jedem Schatten den der Farbe des Gegenstandes entsprechenden Ton gibt. Glänzende Farben haben bei ihm nur die Wirkung, das milde edelsteinartige Leuchten des Ganzen zu erhöhen.

In demselben malerischen Sinne behandelt er auch sonst die Gewandung. Er charakterisirt keineswegs die Stoffe, wie z. B. die Venezianer, die mit dem Schimmer von Seide, Sammet und Brokat die höchste Farbenpracht zu erreichen wissen; auch ist es ihm nicht um rythmischen Faltenwurf, nicht um sorgsame Zeichnung zu thun, sondern um malerische Anordnung und breite Massen, darauf das Licht mit zarten Uebergängen zu spielen vermag. Diese Behandlung der Gewänder, als ein wesentliches Moment der Wirkung, ist in den folgenden Epochen vielfach zum Muster geworden.

Nicht selten weiss Correggio den malerischen Reiz seiner Bilder durch die landschaftliche Umgebung zu erhöhen, in deren Darstellung er schon nach dem Zeugnisse Vasari's von keinem Lombarden und, wir können hinzufügen, von keinem Florentiner übertroffen worden. Auch in dieser, in der Landschaftsmalerei, muss er unter die ersten Meister gezählt werden. Namentlich verstand er bei allem Naturcharakter ihr den grossen idealen Zug zu geben, den sie als Hintergrund für die Figuren der historischen Malerei haben muss. Eigenthümlich war er auch hier. Ihre hl. Familien und mythischen Figuren setzten die Maler vor ihm, auch Leonardo noch, in phantastische Landschaften mit weiten Fernen und ungewöhnlichen Bergformen. Correggio hält sich näher an die Natur und gibt zumeist reiche Baumgruppen mit mächtigen Stämmen und üppigem Laub, die einzelne Durchblicke gewähren auf eine mässig bewegte in schimmernde Luft getränkte Ferne. Ein Walddunkel, das aber von mildem harmonischem Licht ganz erfüllt ist. Auf diesem tieferen Grunde, dessen Grün in's Smaragdne spielt, erglänzt hell das Fleisch, während doch das gebrochene Licht der geschlossenen Landschaft die weiche Wirkung des Helldunkels begünstigt. — Versetzt aber der Maler seine Gestalten, wie in den Kuppeln zu Parma, in das freie Himmelslicht, so lässt er die Wolken den dunkleren Grund für die lichten Figuren bilden, oder hebt die eine Gruppe heller von der anderen ab, die mehr im Schatten gehalten ist.

Denn auch der Freskomalerei verstand er die grösste Wirkung zu geben. Hier verlieh er dem Nackten in den Schatten die äusserste Wärme, fast bis zum entschieden rothen Ton, der aus der Nähe gesehen zu grell wirkt, in der richtigen Entfernung aber, gesänftigt und gekühlt durch die dazwischenliegende Luft, das richtige Ansehen gewinnt. Die Wirkung dieser Fresken, so lange sie wol erhalten waren, muss in Licht und Farbe wunderbar gewesen sein; hier bildete der Strom der Lichter und Reflexe mit allen Abstufungen bis zum Uebergang in die dunkleren aber doch noch aufgehellten Schatten das lebendige Band zwischen den verschiedenen Gruppen. Von seiner Domkuppel sagt der englische Maler Wilkie, der in seinem Urtheil ein feines koloristisches Gefühl bekundet: »Die Wirkung des Ganzen ist höchst mannigfaltig durch verschieden gefärbte Lichter und Schatten, welche die grösstmögliche Wirkung und Harmonie hervorbringen, und in der Färbung das reichste und schönste Fresko, das ich gesehen habe«.

Noch ist zu bemerken, dass das unserem Meister eigenthümliche Helldunkel wesentlich von jenem verschieden ist, welches die Malerei Rembrandt's kennzeichnet. Bei diesem beleuchtet ein scharf einfallendes Licht eine einzelne Partie, während alle anderen allmälig in das umgebende Dunkel zurücktreten und nun diese Uebergänge das Helldunkel bilden. Bei Correggio ist Alles licht, auch die tiefsten Schatten; eine Wirkung in der Art der Rembrandt'schen findet sich nur in Der Nacht und im Christus am Oelberge. Es ist der Unterschied der italienischen und der nordischen Kunst, der sich in jenem Gegensatze ausspricht. In jener sind die Kontraste gemässigt und ausgeglichen durch ihr harmonisches Ineinanderwirken.

Wir haben gesehen, dass bei Correggio die koloristische Wirkung vor Allem im Spiel des Lichtes und Helldunkels beruht, und die Farbe, so glänzend sie öfters ist, im Wesentlichen nur die Rolle hat jenem Spiel mehr Fülle und Kraft zu geben. Diese Auflösung der Farbe als solcher, darin ihre Besonderheit zurücktritt, nimmt bei dem Meister zu, je mehr seine Kunst ihre Eigenthümlichkeit entfaltet. Ein Unterschied zeigt sich hier namentlich in der Behandlung des Nackten. Die Bilder der früheren Zeit, etwa bis zur Madonna des hl. Sebastian, haben noch einen warmen bis in's Glühende gesteigerten Ton, während den späteren jener leuchtende und doch in ein zartes Grau gebrochene Glanz eigen ist, der der höchste Zauber der Malerei genannt werden kann, sofern in dem Alles umfluthenden Licht alle Stofflichkeit getilgt und doch der Charakter der Farbe noch gewahrt ist.

Eine solche Vollendung der Malerei war natürlich nur möglich durch die vollkommenste Herrschaft über die technischen Mittel; in dieser Beziehung hat Correggio alle seine Vorgänger übertroffen. Er hat damals neben den Venezianern, aber in eigenthümlicher Weise und etwas vor ihnen, der Oelmalerei ihre höchste Ausbildung gegeben. Ihren Gebrauch hat er wol

in jungen Jahren in Mantua gelernt, zum Theil auch nach den Grundsätzen und Neuerungen Leonardo's, obwol sich nicht nachweisen lässt, wie er mit diesen bekannt geworden. Doch hat er dann durch eigene Studien und eigenes Talent erreicht, was Leonardo nur anzustreben vermochte. Schon früher ist die Bemerkung von Mengs angeführt, dass sich der Meister nur des besten und kostbarsten Materials bediente; er soll gar gewisse Firnisse von eigenthümlichem Glanze besessen haben, und mehrfach ist behauptet worden — schon Ende des 17. Jahrh. von dem Maler Benedetto Luti —, dass er, um seinen Farben eine grössere Durchsichtigkeit und höhere Leuchtkraft zu geben, zuweilen eine Unterlage von Goldblättchen angewendet habe. Letzteres scheint sich durch genauere Untersuchung einzelner von seinen Gemälden zu bestätigen; z. B. bei der kleinen Büssenden Magdalena (in Dresden, s. p. 403). Dass Correggio auf die Auswahl und Benützung seines Materials die grösste Sorgfalt verwandte, ist wol denkbar; allein der richtige Gebrauch desselben, der zur Vollendung des Kunstwerks so wesentlich ist, hängt von der Anschauung und der Fähigkeit des Künstlers ab, und wie immer so haben auch bei Correggio diese der Hauptsache nach die Technik bestimmt.

Es scheint, dass Correggio gleich Leonardo schon bei der Untermalung die Modellirung namentlich des Nackten in einer kühlen, lichten und farblosen Scala ziemlich weit geführt hat. Dabei ging er, wie auch Leonardo, gleich malerisch zu Werke, indem er die Rundung durch die zartesten Abstufungen, durch ganz allmäligen Uebergang vom Licht zum Dunkel erreichte. Dieses Verfahren lässt sich deutlich an dem unvollendeten Bilde im Palast Doria zu Rom wahrnehmen, das Mengs so sehr bewunderte, weil schon in der Untermalung die ganze Grösse des Meisters und sein Verständniss der Form sich zeigten. Allein während Leonardo diese in sich fertige Modellirung nur mit Lasuren oder sehr dünnem Auftrag von Deckfarben vollendete und dabei so zaghaft verfuhr, dass er zur rechten Kraft und Wärme der Farbe nicht gelangte, erreichte Correggio bei der Uebermalung mit lichten Tönen die grösste koloristische Wirkung. Ohne Zweifel mischte er dabei die Oelfarbe mit einem ziemlich starken Bindemittel (harzigem Oel) oder Firniss; namentlich in den früheren Bildern, welche im Fleisch den Goldton haben, ist dies ersichtlich. Dabei ist der Auftrag auch in den Lichtern — was damals sonst nicht der Gebrauch war — sehr gediegen, fett und glatt, und so ist auch das lichte Fleisch, nicht bloss die Schatten, stark und gleichmässig impastirt. Das Beiwerk, die Gewänder, Landschaft u. s. w. scheint er gleich in der Lokalfarbe angelegt und die Wirkung dann in der Uebermalung, ebenfalls mit Anwendung von starken Bindemitteln, gesteigert zu haben. Dadurch, dass schon in der Untermalung das Nackte in Licht und Schatten, in der Weichheit der Uebergänge vollendet war, vermochte er es mit Sicherheit in den rechten Ton und in Einklang mit den übrigen Partien zu setzen, ohne dass von jener Zartheit etwas verloren ging. Wie rasch Correggio zu dieser seiner eigenen Malerei kam, zeigt zum Theil schon seine Madonna des hl. Franziskus. Schon hier ist der Farbenauftrag so gediegen, dass darunter nirgends ein Umriss zu sehen ist; auch findet sich nirgends in den Schatten eine Schraffirung, sondern die Töne sind verschmolzen in einander übergeführt.

Dass sich Correggio in einem und demselben Bilde, je nach der Zweckmässigkeit, verschiedener Firnisse, und zwar schon beim Malen selber, bedient habe, ist kein Zweifel. In seinen leuchtenden Schatten ist der Gebrauch des damals gewöhnlichen Firnisses, den die Italiener vernice liquida nannten, wahrscheinlich; Eastlake schloss dies auch aus den eigenthümlichen Risschen, welche von diesem Firniss herrühren und sich in einigen Bildern des Meisters zeigen. Im Nackten aber wandte er wol öfters den Bernsteinfirniss an, der besonders fein und fest war. Den Grund seiner Bilder scheint er meistens in einem lichten warmen Ton angelegt zu haben.

Von hoher Vollendung ist endlich der Vortrag des Meisters. Von jener neueren Virtuosität der Behandlung, welche den entschiedenen Auftrag der einzelnen kühnen Pinselstriche zur Wirkung des Ganzen beitragen lässt, ist bei ihm noch keine Spur. Wie er die einzelnen Farbentöne, Lichter und Halblichter fein und zart ineinander überleitet, so ist auch sein Vortrag in einem sehr kräftigen und doch weichen Impasto gleichmässig verschmolzen, wie Emailarbeit. Man fühlt die virtuose Hand, aber man sieht sie nicht. So tritt auch hier die Idealität des Meisters zu Tage, der, indem er den Schein der Natur bis zur Täuschung trieb und das Leben in den kühnsten Aeusserungen schilderte, doch seine Gestalten wie in einer Zauberwelt von Glück und Schönheit rein erhielt und in seiner Darstellung alles Stoffliche wie alle Noth der Arbeit tilgte.

Die Werke des Meisters.

a) Aecht.

I. Monumentale Malereien (Fresken; erhalten).

1) 1518. Freskomalereien im Nonnenkloster S. Paolo zu Parma. Auf dem Kaminmantel Diana auf ihrem Wagen; an der Decke Laube mit sechzehn Gruppen von Genien in Medaillons; in den Lünetten mythologische und allegorische Figuren (letztere grau in grau). s. Text XIV und Stiche No. 87. 88—103.

Aquarellirte Kopien für den Stich von Paolo Toschi und seinen Schülern in der Pinakothek zu Parma.

2) 1521—1524. Freskomalereien in der Kirche S. Giovanni zu Parma. In der Kuppel

Himmelfahrt Christi mit den zwölf Aposteln, welche, auf Wolken gelagert und von Engeln umspielt, als Zeugen des Vorgangs geschildert sind. In den Zwickeln der Kuppel: die vier Evangelisten mit den vier Kirchenvätern, ebenfalls auf Wolken und mit Engeln. In dem unter der Kuppel laufenden Fries: die Symbole der Evangelisten zwischen Arabesken.

Die Ornamentation der Pilaster, der Archivolten und des im Innern der Kirche umlaufenden Frieses ist nach der Zeichnung Correggio's von dessen Schülern, wahrscheinlich von Franc. Maria Rondani und Torelli, ausgeführt.

s. Text XVIII und Stiche No. 52—71. 108—116.

Aquarellirte Kopien für den Stich von Paolo Toschi in der Pinakothek zu Parma.

3) 1524. Freskomalerei, ehemals in der Halbkuppel der Tribune ebenda: Krönung der Maria durch Jesus, umgeben von Heiligen und Engeln. Daselbst nicht mehr erhalten, da 1587 wegen Raumbedürfniss an die Stelle der alten Tribune ein eigentlicher Chor gebaut werden musste. Der Versuch, das Ganze von der Mauer loszulösen, misslang; nur die mittlere Hauptgruppe und einzelne Bruchstücke konnten gerettet werden. s. Text XVIII.

a) Hauptgruppe, Krönung der Maria, kam nach der Ablösung zuerst in die Galerie des Herzogs von Parma, wo es sich noch 1706 befand, später in die öffentliche Bibliothek daselbst, wo es in die Endmauer eines Korridors eingelassen wurde. Das Bruchstück steht hier, seit der Gang mit Büchergestellen angefüllt ist, in schlechtem Lichte; doch würde eine Ortsveränderung das Gemälde von Neuem gefährden. s. Stiche No. 106.

b) und c) Zwei kleine Fragmente, eines mit Einem, das andere mit zwei Engelsköpfen, von allen Kennern seit jeher, neuerdings auch von Waagen (Treasures, II. 233) und Mündler, als unzweifelhaft anerkannt, in der Sammlung des Lord Ward zu London.

Sonstige Bruchstücke, welche sich bisweilen da und dort genannt finden, sind unächt.

Vor der Abnahme des Bildes wurde dasselbe in seinen Haupttheilen von den Caracci in Oel kopirt. Sehr wahrscheinlich hat dann Aretusi, wie auch Tiraboschi berichtet, diese Kopien nebst der seinigen benutzt, um die ganze Darstellung so treu als möglich in die neue Chornische zu übertragen. Die Kopien der Caracci finden sich theils in der Akademie zu Parma, theils in der Galerie zu Neapel; auch die Kopien nach Engelsköpfen in der Londoner Nationalgalerie mögen dazu gehören.

Ueber verschiedene Studien und Skizzen zu den Malereien in S. Giovanni, welche dem Meister zugeschrieben werden, s. die angeblichen Werke b) V.

4) Der hl. Johannes. Fresko in S. Giovanni, in einer Lünette über der Thüre, welche zum Kreuzgang des Klosters führt. s. Text XVIII und Stiche No. 71—74. 107.

5) 1520? Verkündigung, Freskobild. Ursprünglich in einer Lünette der alten Kirche Annunziata zu Capo di Ponte in Parma, nach deren Zerstörung im J. 1546 in die neue Kirche gleichen Namens eingesetzt. Ueber die Gelegenheit der Entstehung ist keinerlei Nachricht erhalten. Pungileoni setzt das Gemälde in das J. 1519, doch wir haben gesehen, welche übergrosse Anzahl von Bildern demselben schon zugeschrieben wird. Dass die Verkündigung sorgfältig von ihrer alten Stelle losgelöst und an ihren neuen Platz verbracht wurde, berichtet auch Vasari; die Mönche hätten die Mauer mit Holzwerk, das durch Eisen verbunden war, einfassen, dann allmälig (von hinten) abschneiden lassen und so das Bild gerettet. Nur gibt er dabei irrthümlich an, es habe sich in der Franziskanerkirche befunden. Beiläufig sei bemerkt, dass sich aus jener Mittheilung des Vasari und eines andern die ungefähre Zeit ergibt, wann er die Werke Correggio's zu Parma gesehen hat. Er gedenkt des folgenden Bildes, noch ehe es durch einen Umbau in das Innere einer Kirche versetzt wurde (erst in der zweiten Ausgabe). Letzteres geschah im J. 1555. Er hat also, da er jene Versetzung der Verkündignng, welche im J. 1546 stattfand, erwähnt, die Bilder zwischen 1546 und 1555 gesehen; womit auch unsere frühere Bestimmung zutrifft. s. Text XIX und Stiche No. 75—76. 104—105.

6) 1520? Madonna della Scala, Maria mit dem auf ihrem Schosse sitzenden Kinde, Fresko. Der Aussage Vasari's zufolge, sowol nach dem Wortlaute als dem Sinn der betr. Stelle, befand sich das Bild über der Porta Romana an der äusseren Stadtmauer zu Parma. Nach dem Berichte aber des Abbate Mazza an Tiraboschi war es in einem Zimmer, das einen Theil des Thorgebäudes ausmachte. Tiraboschi musste Gründe haben sich dieser Ansicht anzuschliessen. Allein offenbar war das Gemälde bald Gegenstand der öffentlichen Verehrung und ebendesshalb beschlossen worden, es in einem an die Mauer anzubauenden Kirchlein zu erhalten. Es war also wol von jeher den Blikken allgemein ausgestellt gewesen. Das Kirchlein, über dessen Gründung die notarielle Urkunde vom 17. Mai 1555 erhalten ist (vergl. Fiore della Galleria Parmense. Parma 1826), wurde aus milden Beiträgen erbaut; was auch darauf schliessen lässt, dass die Madonna für die allgemeine An-

dacht bestimmt gewesen. — Seit 1812 in der Pinakothek zu Parma. s. Text XIX und Stiche No. 77—86.

7) 1526—1530. Ausmalung der Domkuppel zu Parma in Fresko: Mariä Himmelfahrt inmitten der himmlischen Heerschaaren, im Beisein der Apostel, welche vor einer gemalten Brustwehr im untern Umlaufe der Kuppel stehen; auf dieser Brustwehr Genien mit Kandelabern und Weihrauchschaalen. In den vier Zwickeln der Kuppel die Stadtheiligen von Parma: Johannes der Täufer, Bernhard, Thomas und Hilarius auf Wolken von Genien getragen. s. Text XX und Stiche No. 1—51.

Ueber die Skizze zum Mittelbilde der Kuppel in der Eremitage zu St. Petersburg und verschiedenen angeblichen Studien zu den Malereien in der Domkuppel s. die angeblichen Werke b) V.

II. Oelgemälde. Beglaubigt und erhalten.

8) 1514—15. Madonna des hl. Franziskus. Gez. auf dem Rad zu Füssen der Katharina in vier Zeilen: ANTO IUS DE ALEGRIS. P. Auf Holz. In der Galerie zu Dresden. 1827 durch Palmaroli restaurirt. — Die Tafel, für die Minoritenkirche zu Correggio gemalt, befand sich später in der Galerie der Herzöge von Modena; wann sie aus der Kirche entfernt und wie sie nach Modena gekommen, ist unbekannt. An ihre Stelle scheint eine Himmelfahrt Mariä mit der Jahrzahl 1598 getreten zu sein; vielleicht also schon gegen 1600. Pungileoni meinte (blosse Vermuthung), das Bild könne 1557, als Correggio vom Herzog von Ferrara belagert worden, von diesem mitgenommen und so in den Besitz der Este gelangt sein. s. Text XII u. Stiche No. 161—164.

Gehört mit dem Bildniss des Arztes, Der Nacht, Der Madonna des hl. Sebastian, Derjenigen des hl. Georg und Der Magdalena zu den 100 Gemälden, welche in den J. 1745 bis 1746 durch den Herzog Francesco von Este-Modena an den König August III. von Polen um den Preis von 100,000 Zechinen (über 300,000 Thlr., eine damals sehr beträchtliche Summe) verkauft worden. Doch reichte schliesslich diese Summe nicht, da noch eine Anzahl von Nebenausgaben erforderlich war, bis die Bilder ihre Reise antreten konnten. Mengs spricht sogar von 130,000 Zechinen, die zu jenem Zwecke eigens in Venedig geprägt worden seien; doch scheint diese Zahl zu hoch gegriffen. Ueber die mancherlei Schwierigkeiten, darunter dieser merkwürdige Handel vor sich ging, vergl. die Einleitung zum Verzeichniss der Dresdener Gemäldegalerie von Julius Hübner. Die Hauptzierde der gewählten Sammlung waren die Werke Correggio's.

9) Zwischen 1522 und 1524? Martyrium der hh. Placidus und Flavia und

10) Pietà, Der Leichnam Jesu nach der Kreuzabnahme mit den hh. Frauen und dem hl. Johannes. Beide Gemälde (auf Leinwand) von dem Benediktiner Don Placido del Bono für die von ihm in S. Giovanni zu Parma gestiftete Kapelle bestellt, befanden sich daselbst noch im J. 1766 (s. De La Lande, Voyage d'un Français en Italie. Venise 1769). Gegenwärtig in der Pinakothek zu Parma. Mengs glaubt, dass beide Bilder erst nach Vollendung der Kuppel von S. Giovanni gemalt seien; doch mögen sie etwa gleichzeitig mit dieser fertig geworden sein, da bald darauf Correggio mit anderen Arbeiten vielfach beschäftigt war. Wie die späteren Meister überhaupt, so war auch Annibale Caracci ein Bewunderer insbesondere der Kreuzabnahme, die er sich mannigfach zum Muster nahm. In der That ist der Leichnam Jesu auf seiner Kreuzabnahme in der Pinakothek zu Parma eine Nachbildung des correggesken. — s. zu beiden Gemälden Text XIX und Stiche No. 174—176 (zu No. 9). No. 170—172 (zu No. 10).

Alte Kopien von beiden Bildern, dem Martyrium und der Pietà, die man bisweilen, aber mit Unrecht, dem Meister gleichfalls zugeschrieben, in der Galerie zu Madrid.

11) Zwischen 1522 und 1530. Die Nacht: Christi Geburt in der Krippe unter den Hirten. Auf Holz. Nach dem Vertrag vom 10. Okt. 1522 von Alberto Pratonero zu Reggio bestellt, aber erst 1530 in der Kirche S. Prospero daselbst aufgestellt. s. Text XXII und Stiche No. 121—136. In einem zu Reggio gedruckten Schriftchen von 1619 (von Alfonso Isacchi, s. die Literatur) findet sich die seltsame Nachricht, dass Correggio, indem er »eine Nacht« darstellte, beabsichtigt habe, dass sie nur bei Fackelschein betrachtet würde, wo man dann erst viele andere Figuren von Hirten, Frauen und Thieren sehen sollte. Das ist natürlich eine Erfindung, scheint sich aber später weiter verbreitet zu haben.

Die Herren von Modena, Fürsten von Este, gingen schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. darauf aus, das merkwürdige Bild an sich zu bringen. Dies erhellt aus einem Briefe des Fulvio Rangone, Statthalters von Reggio, an den G. B. Paderchi, Sekretär Alfons' II., vom 27. Dez. 1587, worin der Statthalter berichtet, dass sowol die Erben des Pratonieri (sic) als die Geistlichen von S. Prospero das Gemälde wie ein Juwel behüteten, er aber fernerhin sich noch bemühen wolle dem Fürsten zu Gefallen zu sein. Der Versuch also das Bild auf irgend

eine Weise an sich zu bringen war gescheitert. Er sollte im folgenden Jahrh. erneuert und, da wahrscheinlich der Verkauf verweigert wurde, mit Gewalt durchgesetzt werden. Im J. 1640 wurde das Bild heimlich und des Nachts für den Herzog Francesco I. geraubt. Der urkundliche Beweis dafür ist in diesem Jahrh. in einem Pfarrbuche von S. Prospero, das die Namen der Verstorbenen von 1613 bis 1654 enthält, gefunden worden. Daselbst heisst es am 1. Mai 1640: »Tabula, Jesu Christi Natalitia repraesentans, opus clarissimi Pictoris Antonii a Corrigio, ab Ecclesia S. Prosperi noctu fuit oblata, quod sacrilegium, Francisci Ducis nostri jussu perpetratum, omnibus civibus maximum dolorem attulit. Haec tabula habetur inter Icones pretiosiores ejusdem Ducis in urbe Mutinae.« In der That kam das Bild in die Estensische Galerie nach Modena und bildete eine ihrer ersten Zierden. Erst im J. 1686 erhielt die Kirche, auf Anordnung des Kardinals Rinaldo von Este, als Entschädigung für den Raub eine Kopie. Die Nacht war dann mit unter den Bildern, welche in den J. 1745 bis 1746 an König August III. nach Dresden kamen; vergl. a) No. 8. Zu den Bedingungen dieses Handels gehörte auch, dass Modena von der Nacht eine gute Kopie erhalten sollte. Dieselbe wurde 1745 von Gius. Nogari gemalt. Eine andere Kopie von Ces. Aretusi befand sich früher in S. Giovanni zu Parma. — Das jetzt in Dresden befindliche Original, von Palmaroli 1827 restaurirt, ist im Ganzen ziemlich gut erhalten. Doch scheinen die Lasuren in den stark beleuchteten Stellen gelitten zu haben, woher wol dieselben einen allzu weisslichen Schimmer zeigen. Auch scheinen die Schatten dumpfer geworden.

12) 1525. Die Madonna des hl. Sebastian: Die thronende Maria mit dem Kinde auf Wolken, von Engeln umgeben, unten die hl. Sebastian, Geminian und Rochus. Auf Holz. Gemalt für die Kirche der Brüderschaft des hl. Sebastian. s. Text XXII u. Stiche No. 157—166.

Auch dieses Gemälde wusste das Haus Este zu erwerben. Es kam durch den Herzog Alfonso IV. in die Galerie zu Modena und wurde in der Kirche durch eine Kopie von Boulanger ersetzt; auch liess der Herzog zur weiteren Entschädigung das Chorgewölbe von den Prospektmalern Colonna und Mitelli mit Malereien ausstatten. 1745 ging dann das Original durch Kauf von Modena nach Dresden über; s. a) No. 8. Es hat von jeher viel durch Restaurationen zu leiden gehabt. Schon Ercole dell' Abbate (s. diesen) soll es 1611 auf diese Weise beschädigt haben, doch wird das von Pungileoni bestritten. Jedenfalls wurde es im 17. Jahrh. durch den Bolognesen Flaminio Torre theilweise übermalt. In Dresden gerieth es dann wieder in die Hände von Rigaud und Dietrich, wovon der letztere eine beschädigte Stelle mit einer Wolke zudeckte. Endlich hat es Palmaroli in diesem Jahrh. so viel wie möglich von den verschiedenen Uebermalungen befreit, auch wieder die Engelsköpfe in dem die Madonna umgebenden Lichtsaum zum Vorschein gebracht, die, aus einigen früheren Kupferstichen zu schliessen, zum Theil verdeckt waren. Trotz aller dieser Unbilden ist das Gemälde besser erhalten, als man glauben sollte. Indessen hat die Harmonie des Tons gelitten, und die Schatten haben wol nicht mehr die frühere Kraft und Saftigkeit Man sieht, dass das in ihnen gebrauchte Bindemittel sich theilweise zusammengezogen und die Oberfläche rauh gemacht hat; so im linken Arm und Bein des Sebastian und in dem gelben Gewand des hl. Geminian.

In S. Stefano zu Reggio soll noch in diesem Jahrh. eine Madonna mit dem hl. Geminian, ebenfalls Kopie von Boulanger nach einem Bilde des Correggio, das dieselbe Stelle eingenommen, sich befunden haben. Vielleicht eine Verwechslung mit der Madonna des hl. Sebastian oder eine theilweise Wiederholung jener anderen Kopie von Boulanger.

13) 1527 oder 1528. Madonna della Scodella. Ruhe auf der Flucht nach Aegypten. Auf Holz. s. Text XXII und Stiche No. 137—143. Sehr wahrscheinlich gleich von Anfang in der Kirche S. Sepolcro in Parma in der ersten Kapelle links vom Eingange (s. Barri, Viaggio pittoresco. p. 98) aufgestellt, wo die Tafel an 270 Jahre verblieb. In der Mitte des 18. Jahrh. war Parma in Gefahr das Bild zu verlieren. Ein Karmeliter schrieb 1754 von Mantua als Zwischenhändler an den Sakristan jener Kirche, um für einen Dritten (Ungenannten) das Bild durch Kauf zu erwerben. Der Abt von S. Sepolcro liess sich geneigt finden; doch bedürfe es der Zustimmung des königl. Infanten (zu Neapel). Was den Preis anlangt, so bezieht sich die Antwort auf verschiedene Angebote und Forderungen, die bisher schon gethan worden seien: ein General Braun habe 30,000 Filippi zahlen wollen; ein Sohn des Senator's Barbieri zu Mantua 600,000 Mantuaner Lire (!), nachdem man eine Million verlangt; endlich ein Herr Bianconi von Bologna im Namen des Königs von Polen (wahrscheinlich August III.) erst 16,000, dann 20,000 Zechinen. Der Unterhändler schrieb zurück, dass sein Käufer zur Einholung des königl. Konsenses sich nicht verstehen wolle; woran wenigstens vorläufig der Kauf gescheitert zu sein scheint. Später scheint man sich dann doch über den

Preis von 14,000 Filippi geeinigt zu haben, ohne weitere Bedingungen. Aber aus dem Handel wurde dennoch nichts; wesshalb ist unbekannt. — Erst in diesem Jahrh. — nachdem es hatte nach Paris wandern müssen — ist das Bild in die Pinakothek zu Parma gekommen.

14) 1527—1528? Madonna des hl. Hieronymus. Maria mit dem Kinde, den hh. Hieronymus und Magdalena. Auf Holz. Im J. 1523 bestellt von einer Donna Briseide Colla, bezahlt mit 400 Lire imperiali und wahrscheinlich im J. 1528 in der Kirche S. Antonio Abbate zu Parma aufgestellt. Im J. 1749 trat der Abt und Vorstand der Kirche, ein Graf Anguissola, mit Johann V., König von Portugal, für den Verkauf des Bildes in Unterhandlung; jener bot nach einer Nachricht 40,000 (welche Summe Millin, Voyage etc. II. 135, auf 460,000 Franken veranschlagt), nach einer anderen 14,000 Dukaten, und der Abt war im Begriff loszuschlagen. Da kam der Gemeinde von Parma der Handel zu Ohren; besorgt einen so grossen Schatz zu verlieren, wandte sie sich sofort an den königl. Infanten Don Filippo, und dieser liess auf den Einspruch hin am 29. Nov. 1749 die Tafel in die Räume der Dombauverwaltung in Sicherheit bringen. Bei Nacht und bei Fackellicht, wie in feierlichem Aufzug wurde sie dorthin getragen; auch wurde darüber ein notarieller Akt aufgenommen. In jenen Räumen und unter der Aufsicht der Domherren blieb sie bis 1756. In diesem Jahre wollte das Bild ein französischer Maler Namens Jollain kopiren; da er es aber zu dem Ende — wahrscheinlich mit Firniss — übergehen wollte, gerieth er mit den Domherren in Streit, die ihn endlich zum Hause hinaus jagten. Doch der Maler beschwerte sich bei dem in Colorno residirenden Infanten, der ihm wahrscheinlich die Erlaubniss zum Kopiren gegeben hatte. Daraufhin bedeutete der Fürst der Gemeinde seinen Willen und liess das Gemälde unter einer Bedeckung von 24 Grenadieren, gefolgt von zwei Abgeordneten der Gemeinde, nach Colorno bringen. Von dort liess es der Infant, nachdem er 1757 zu Parma die Akademie der Künste (jetzige Pinakothek) gegründet hatte, in dieser aufstellen, wo es sich gegenwärtig noch befindet. Die Aktenstücke zu dieser Geschichte und den Wanderungen des Bildes sind bei Martini, pp. 153—157, abgedruckt. — Auch ein Engländer soll dafür 16,000 Dukaten, und (nach Ratti) 1772 der König von Preussen 25,000 Zechinen geboten haben. — Unter Napoleon nach Paris mitgenommen, war es schwer von dort zurückzuerhalten; es wird behauptet, die französische Regierung habe, um in seinem Besitz zu bleiben, eine Million Franken geboten (?). Doch wurde es 1816 durch die Bemühungen des in Paris weilenden Kupferstechers Toschi nach Parma zurückgebracht.

15) Zwischen 1530 und 1532? Madonna des hl. Georg. Thronende Maria mit dem Kinde zwischen den hh. Georg, Petrus Martyr, dem jugendlichen Johannes dem Täufer und dem hl. Geminian. Auf Holz. Gemalt für die Kirche der Brüderschaft von S. Pietro Martire zu Modena und daselbst aufgestellt. Das Bild verblieb dort bis 1649; in diesem Jahre wusste es Francesco I. von Este an sich zu bringen; auf welchem Wege ist nicht bekannt. Zur Entschädigung für die Brüderschaft liess er eine ähnliche Darstellung von Guercino da Cento malen; doch kam auch dieses später in die herzogliche Sammlung. — Das Original ist 1745 auf 1746 aus dem Besitz des Modeneser Hofes durch den schon öfter erwähnten Verkauf nach Dresden gekommen (vergl. a) No. 8) und befindet sich jetzt daselbst in der Galerie. Vielleicht schon vorher beschädigt, hat es namentlich noch bei der Verpackung und dem langen Aufenthalt in der Kiste auf dem Königstein (1759) gelitten; später ist es von Hartmann, 1858 durch Schirmer restaurirt worden, doch bleibt die Wirkung durch Verwischen oder Abreiben der Lasuren beeinträchtigt.

Nach Vasari hat Girolamo da Carpi das Bild kopirt; diese Kopie scheint längst verschollen. Ueber angebliche Entwürfe zu demselben s. die Zeichnungen.

III. Beglaubigt, aber nicht erhalten.

16) 1515 oder 1516. Ruhe auf der Flucht nach Aegypten (mit dem knieenden hl. Franziskus). Gemalt für die Minoritenkirche S. Francesco zu Correggio und daselbst über dem Altar der Concezione aufgehängt. Das Schicksal des Bildes ist merkwürdig. Im J. 1638 war es auf einmal verschwunden und durch eine Kopie ersetzt. Die kleine Stadt gerieth in grosse Aufregung; unter Glockengeläute versammelten sich — wie die von Tiraboschi benutzte Urkunde meldet — am 12. April »die Aeltesten, Edelleute, Städter, Handwerker und eine grosse Menge Volks« im Vorzimmer des Statthalters Annibale Molza, um dort ihre Beschwerde vorzubringen und den grossen Rath zu berufen. Wenige Tage vorher sei ein Maler mit Briefen an den Statthalter Molza angekommen; dieser Künstler, der die Kopie gemacht, habe wahrscheinlich nach heimlicher Uebereinkunft mit einem Pater des Klosters den Raub ausgeführt. Deputationen wurden abgesandt an den Herzog von Modena, da das Ländchen damals an die Herrschaft des Hauses Este übergegangen war, und an

den Bischof von Reggio; selbst dem Papst sollte eine Vorstellung eingereicht werden. Allein Alles vergeblich; das Bild kam nicht wieder. Der Maler, welcher es kopirt hatte, Giovanni Boulanger, ein Schüler Guido Reni's, stand in herzoglichen Diensten; er hat ohne Zweifel im Auftrage des Hofes und im Einverständniss mit den Klosterbrüdern den Kauf — oder die Entwendung vorgenommen. Das Kloster erhielt dafür einiges Land. Molza schrieb übrigens, dass er nicht begreifen könne, wesshalb die Correggianer dieser Sache halber einen solchen Lärm erhöben; von ihrem letzten Fürsten, Don Siro, hätten sie sich doch ruhig andere Bilder wegnehmen lassen. Auch die Kopie von Boulanger scheint jetzt verschwunden. — Tiraboschi meinte fälschlich, das entwendete Bild wäre jenes durch Vermächtniss des Zuccardi am 30. Aug. 1514 bestellte gewesen; wir haben gesehen, dass dieses vielmehr die Madonna des hl. Franziskus ist. s. Text XIII.

Das Bild ist verschollen; man weis nicht, wohin es aus dem Besitze des Hauses Este gekommen ist. Denn die gleiche Komposition, welche sich in den Uffizien zu Florenz befindet und dort für ächt ausgegeben, auch von Mengs, Lanzi und Anderen dafür gehalten worden, ist sicher nur Kopie (s. b) No. 49). Nach dieser sind wahscheinlich auch die Stiche gefertigt, welche wir von der Darstellung haben. Diese hat noch nicht die Freiheit der Anordnung, wie die späteren Werke Correggio's; sogar die Haltung der unter dem Palmbaume sitzenden Madonna etwas Gezwungenes. Auf ihrem Schoose steht das Jesuskind aufrecht, während ihm der etwas zurückstehende Joseph Früchte anbietet.

17) 1516? Triptychon: Gott-Vater oder Christus in der Glorie zwischen dem jugendlichen Johannes mit dem Kreuze und dem hl. Bartholomäus. Gemalt für die Brüderschaft des Hospitales von S. Maria della Misericordia zu Correggio. Pungileoni (II. 82—90) führt die Verkaufsurkunde an, vom 23. Nov. 1613, darnach die drei Bilder um 300 Dukaten, durch Uebereinkunft mit den Vorstehern der Brüderschaft, in den Besitz des letzten Herrn von Correggio, Don Siro d'Austria, übergegangen sind. Man weiss nicht, was aus dem Gemälde geworden: Tiraboschi glaubte, dass Don Siro, nachdem er seine Herrschaft hatte aufgeben müssen, es mit sich nach Mantua genommen und dass es dort bei der Plünderung der Stadt durch die Kaiserlichen im J. 1630 zu Grunde gegangen. Allein Don Siro hatte (wie aus den bei Pungileoni III. 204—206 abgedruckten Briefen erhellt) »einige Malereien« des Correggio den Grafen Gonzaga di Novellara zur Aufbewahrung übergeben und verlangte dieselben am 14. Mai 1644 zurück. Pungileoni war der Ansicht, dass unter diesen Bildern jenes Triptychon mit den Seitenflügeln zu verstehen; was recht wol möglich. Sie wären also damals noch erhalten gewesen; was aber weiterhin aus ihnen geworden, ist nicht ersichtlich. Einmal (in der Ausgabe von Sansovino's Venezia von 1663, p. 377) findet sich das Mittelbild im Besitze des Malers Niccolò Renieri (oder (Renier) zu Venedig angegeben; doch derlei Nachrichten sind immer unzuverlässig. s. Text XIII.

Das im Vatikan befindliche Bild des Heilandes über dem Regenbogen, das man für ächt und für das Mittelstück jenes Triptychons ausgegeben, ist nur eine Kopie. s. b) No. 10).

18) 1516 oder 1517? Geburt der Maria. Altartafel für die Kirche von Albinea. Francesco I. von Este, der schon ein Werk Correggio's aus der Minoritenkirche seiner Vaterstadt gewaltsam an sich gebracht hatte, wusste sich auch in den Besitz dieses Bildes zu setzen. Er ging darum die Aeltesten der Gemeine von Albinea an, und diese fanden sich willig ihm die Tafel abzutreten (1647): allein der Priester Don Claudio Ghedini gab seine Zustimmung nicht. Ein förmliches Gewebe von Ränken wurde nun gesponnen, um das Bild dennoch an den Herzog zu bringen. Jene Aeltesten berichteten an ihn, Ghedini habe übel von ihm geredet; darauf beschwerte sich der Fürst bei dem Bischof von Reggio. Der Priester wurde nun zur Verantwortung dorthin berufen und sechs Monate festgehalten; inzwischen nahmen die Aeltesten »mit bewaffneter Hand« das Bild weg und trugen es nach Modena zum Herzog. Dafür erliess dieser der Gemeinde von Albinea gewisse Verbindlichkeiten; nach Pungileoni bestanden diese in einer Schuld von 7476 Lire, welche die Gemeinde statt dem Herzoge nun der Kirche zum Ersatze übergeben sollte.

Das Bild ist bald verschollen; es war nicht mehr in der Galerie des Hauses Este, als die in Dresden befindlichen Correggio's erworben wurden. Es findet sich die Nachricht, dass Alfonso II. Herzog von Modena (1658—1662) am Anfang seiner Regierung an den Kaiser Leopold nach Wien zum Geschenk schöne Pferde und »verschiedene Malereien des göttlichen Correggio« gesandt habe. Möglich, dass darunter jene Geburt der Maria gewesen. Allein, dass in Wien oder am kaiserlichen Hofe ein derartiges Bild sich befunden, wird nirgends erwähnt.

IV. Mit Grund als ächt bezeichnet.

Hierher sind auch Das Noli me tangere (No. 21) und Das Ecce Homo (No. 28) gerechnet, weil beide bislang ziemlich allgemein für

ächt gegolten. Doch ist ihre Aechtheit keineswegs unbestritten.

19) Zwischen 1517 u. 1519? Vermälung der hl. Katharina. Im Louvre zu Paris. Hat immer für einen unzweifelhaften Correggio gegolten, obwol über die ursprüngliche Bestimmung des Bildes und seinen ersten Besitzer keine beglaubigte Nachricht erhalten ist. Nach Vasari besass der Arzt Francesco Grillenzoni, der in Modena wohnte und mit Correggio sehr befreundet gewesen sein soll, ein solches Bild von der Hand des Meisters (wie aus den sonst erwähnten Umständen erhellt, um 1530 oder 1535). Dies wird im Leben des Girolamo da Carpi — der das Bild kopirte — erzählt. In der Biographie des Correggio selber findet sich nur die Notiz, dass er zu Modena eine Tafel mit einer Madonna malte; dass aber beide Male dasselbe Gemälde gemeint sei, dafür ergibt sich nicht der geringste Anhaltspunkt. In der Bottari'schen Ausgabe des Vasari wird dann bemerkt, dass Grillenzoni das Bild der Gräfin di Santa Fiora überlassen habe. Im Besitze dieses Hauses war es im 16. Jahrh.; es kam darauf nach Rom an den Kardinal Francesco Sforza di S. Fiora, der es noch 1612 besass, und von diesem, welcher 1624 starb, an den Kardinal Ant. Barberini (nach Tiraboschi). Dagegen will es Sandrart (Akademie, Nürnberg 1683, p. 119) 1638 in Rom bei dem Kardinal Scipio Borghese gesehen haben. Er erzählt, dass er es für 6000 Scudi habe kaufen wollen, es aber selbst um diesen Preis nicht habe erwerben können. Nach ihm hatte es eine gewisse Gräfin, also wahrscheinlich jene von Santa Fiora, mit anderen Meisterwerken nach Rom gebracht. Es ist wol nicht zu zweifeln, dass hier von demselben Bilde die Rede ist; vielleicht besass Kardinal Borghese das Bild, bevor es an den Kardinal Barberini kam, dem es um 1650 gehörte. Dieser brachte es nach Frankreich und überliess es dort dem Kard. Mazarin, wie es scheint, als Geschenk. Im Inventar des Letzteren ist es zu 15,000 Livres geschätzt; von seinen Erben wurde es dann durch Ludwig XIV. erworben. s. Text XIII und Stiche No. 215—224.

Das schon frühe viel bewunderte Bild wurde häufig kopirt; auch von Annibale Caracci für den Herzog Ranuccio Farnese von Parma und von Agostino Caracci. Auch das Inventar der Gemälde Karl's I. von England erwähnt eine alte Kopie.

20) Zwischen 1517 u. 1519? Vermälung der hl. Katharina, kleine Figuren. In der Galerie zu Neapel. In der Komposition von dem vorigen Bilde (im Louvre) verschieden. In dem Inventar der alten Galerie Farnese zu Parma, welche später nach Neapel gekommen und darin sich das Bild befand, ist ein »Piccolo sposalizio di S. Catterina« mit No. 12 als Correggio bezeichnet, ein anderes unter No. 397 als Kopie. Ersteres ist ohne Zweifel jenes ächte Bild, während die Kopie wahrscheinlich jene nach dem grösseren Gemälde in Paris von Annib. Caracci gemalte war. Auch Scannelli (Microcosmo p. 276) hatte um 1670 diese beiden Bilder beim Herzog von Parma gesehen. s. Text XIII und Stiche No. 225—230.

21) 1519? Noli me tangere: Christus erscheint der Magdalena als Gärtnerin. Ein solches Bild von der Hand Correggio's hat sicher existirt. Ob aber die im Madrider Museum befindliche Darstellung des gleichen Gegenstandes wirklich Originalgemälde oder nur eine gute Kopie ist, lässt sich mit Sicherheit nicht ausmachen; s. Text XVI. Das Original besassen die Grafen Ercolani zu Bologna erst aus zweiter Hand; Vasari berichtet, dass es zu eben jener Zeit da Girolamo sich dort aufgehalten, dorthin gelangt sei. Für wen es daher gemalt war, wer es zuerst besessen, ist unbekannt. Dass es sich um die Mitte des 16. Jahrh. als ein unbezweifeltes Werk des Correggio in jenem Bologneser Hause befand, bezeugt auch der Maler Pietro Lamo in seinem 1560 geschriebenen Verzeichniss der Kunstschätze von Bologna (Graticola di Bologna. Bologna 1844. p. 13). Aus dem Besitze jener Familie soll es in denjenigen des Hauses Aldobrandini zu Rom gekommen sein; sicher befand sich daselbst 1681 eine solche Darstellung (Bottari in den Anmerkungen zu seiner Ausgabe des Vasari). Allein wann in dieser Zwischenzeit von über 100 Jahren das Bild nach Rom gelangt, wie lange es die Ercolani besessen, ob es nicht noch in anderen Händen gewesen, darüber scheint jede Nachricht zu fehlen. Verbürgt ist daher nicht dass das Bild der Aldobrandini dasjenige der Ercolani sei. Auch weiss Richardson (s. Literatur) von einem Noli me tangere (ebenfalls in einer Landschaft, wie das Madrider) zu berichten, das sich zu Anfang des 18. Jahrh. in dem Palaste des Herzogs von Bracciano zu Rom befand; in jener Sammlung, die mehrere ächte und sehr schöne Correggio's enthielt, zum grossen Theil von der Königin Christine von Schweden stammte und vor Bracciano dem Fürsten Livio Odescalchi gehörte. Dieses Gemälde scheint nicht weniger Anspruch auf Aechtheit gemacht zu haben, als jenes der Aldobrandini; und doch, wenn überhaupt, kann nur eines das Original gewesen sein, da nicht anzunehmen, dass Correggio diesen Gegenstand zweimal gemalt habe. Dasjenige aus der Sammlung Odescalchi ging dann mit dem grössten Theil derselben an

den Regenten von Frankreich, Herzog von Orleans, über; später ist es nach England gekommen (s. b) No. 56 und Stiche No. 390). Das andere (im Besitz der Aldobrandini) erwarb der Kardinal Ludovisi; von diesem kaufte und brachte es nach Spanien Ramiro Nuñez de Gusman, Herzog von Medina de las Torres. Dort wurde es von Karl II. in der grossen Sakristei des Eskurials aufgestellt, bis es endlich im Museum seinen Platz fand. Erst in Spanien hat das Bild entstellende Uebermalungen erfahren (wie Viardot, Musées d'Espagne etc. p. 20, behauptet, von Mönchen, um die Blössen des nur zum Theil bewandeten Christus zu bedecken), welche in diesem Jahrh. vom Direktor des Museum's Jose Madrazo wieder entfernt wurden. Das Gemälde ist auf Leinwand, mit halb lebensgrossen Figuren. s. Stiche No. 391.

22) 1519? Die das Kind anbetende Madonna. In den Uffizien zu Florenz. Auf Leinwand; kleine Fig. Die ursprüngliche Bestimmung des Bildes unbekannt. Man hat die Aechtheit, wegen der etwas in's Kleine spielenden Zierlichkeit der Darstellung, anzweifeln wollen; doch hat das Bild zu augenscheinlich die Eigenschaften der correggesken Malerei, auch in der verschmolzenen Behandlung und der gleichmässig starken Impastirung. Dem Kataloge der Uffizien zufolge ist es ein Geschenk des Herzogs von Mantua an Cosimo II. von Medici und kam schon 1617 in die Florentiner Galerie. Wie es die Herzöge von Mantua erworben, ist nicht zu ermitteln. s. Text XVI und Stiche No. 207—214.

23) 1520? Madonna della Cesta (Vierge au Panier), die das Kind ankleidende Madonna. Auf Holz; kleine Figuren. In der Nationalgalerie zu London; früher in der Galerie zu Madrid. Vasari spricht im Leben des Girolamo da Carpi von einem »wunderbar schönen« Bilde, das die Madonna darstelle, wie sie dem Christuskinde ein Hemdchen überwerfe, dem Kavalier Bajardo in Parma angehöre und von Girolamo kopirt worden sei. Sehr wahrscheinlich ist dies das Londoner Bild. An derselben Stelle aber erwähnt Vasari ein Bild des Parmigianino, das sich in der Karthause von Pavia befunden; und Bottari ist in seiner Ausgabe Vasari's der Meinung, dass Letzterer beide Werke verwechselt und vielmehr die Madonna Correggio's das in der Karthause befindliche Gemälde gewesen sei. Von dort sei es später nach Spanien gekommen. Allein es ist nicht abzusehen, wie so früh ein Bild unseres Meisters in die Nähe von Pavia gelangt sein soll. Ganz dieselbe Darstellung befand sich übrigens in der Galerie des Herzogs von Orleans und wurde hier für Original ausgegeben; doch ist das Bild, jetzt in England, nur eine gute alte Kopie. s. b) No. 55.

Das Bild zu London soll König Karl IV. von Spanien seinem Minister Don Manuel Godoy, dem Principe de la Paz, zum Geschenke gemacht, in dessen Besitz aber es durch Verputzung gelitten haben. Während des französisch-spanischen Krieges wurde es Eigenthum des englischen Malers Wallace, der es in England 1813 vergeblich um 1200 L. St. zum Verkauf anbot. Darauf kam es in die Sammlung Lapeyrière zu Paris; als diese am 19. April 1825 versteigert wurde, erwarb es Nieuwenhuys der Aeltere für 80,000 Fr., der es bald darauf der Nationalgalerie für 3800 L. St. überliess.

Wegen seines schon ganz entwickelten Stils ist Waagen geneigt das Bild in die spätere Zeit des Meisters zu setzen; dazu stimme auch das etwas gezierte Lächeln der Madonna und die Brechung der Lokalfarben. Allein wir wissen, wie früh schon Correggio seine eigene Art ausbildete, und so sind jene Merkmale kein Grund, das Gemälde seiner letzten Periode zuzuweisen. In der Komposition scheint es, wie einige Uebermalungen zeigen, von Correggio selber kleine Veränderungen erfahren zu haben; vielleicht daher die etwas ungeschickte Haltung der rechten Hand der Madonna. Ausserdem haben durch die Verputzung das rechte Bein und die rechte Hand des Kindes gelitten. s. Text XVI und Stiche No. 194 bis 199.

Ausser der Kopie des Girol. da Carpi wird noch eine von Girolamo Mazzola erwähnt in der alten Sammlung Boscoli zu Parma. Auch in der Dresdner Galerie eine alte Kopie.

Eine ähnliche Darstellung mit dem Kinde, wobei aber Joseph diesem Früchte reicht, angeblich ebenfalls Correggio. s. b) No. 13.

24) 1520? Madonna mit dem schlafenden Kinde unter einem Palmbaum, genannt la Zingarella oder la Madonna del Coniglio. In der Galerie zu Neapel, wohin es aus der Sammlung Farnese zu Parma mit 100 anderen Gemälden derselben von Karl III. um oder nach 1740 gebracht wurde. Schon 1587 war das Bild im Besitze jenes Hauses; es ist verzeichnet in dem Inventar der Guardaroba des Herzogs Ranuccio Farnese von diesem Jahr. Im Testamente dieses Fürsten vom 23. Juli 1607 ist es dann als Vermächtniss an seine Schwester Donna Maura mit folgenden Worten vermacht: Eidemque serenissimae Donnae sorori meo lego, et jure legati relinquo in signum dilectionis quam in ipsam sororem meam semper habui, et habeo, Tabellam, vulgo dictam un quadretto, cum Imagine, Beatissimae Virginis Mariae, pictam manu Antonii Corrigii, jam pictoris celeberrimi, nuncupatam la Cingara, quae nunc re-

peritur custodita inter omnia bona mea mobilia penes Equitem Flaminium Zunthium. — Doch blieb das Bild in Parma und in der Sammlung Farnese; es findet sich im handschriftl. Inventar derselben (im Palazzo del Giardino) verzeichnet, auch sah es daselbst noch der Maler Giacomo Barri, wie er in seinem Viaggio pittoresco (Venetia 1671. p. 104) berichtet. Das Bild hat stellenweise durch Uebermalung gelitten. Richardson, der es gleichfalls noch in jener Sammlung sah, und Mengs, der es in Neapel kennen lernte, fanden es sogar ganz und gar verdorben; doch ist dies nicht der Fall, wahrscheinlich weil später ein Theil der Uebermalung abgenommen wurde. — s. Text XVI und Stiche No. 177—193.

Es hat von jeher eine grosse Anzahl von Kopien gegeben, die zum Theil für Wiederholungen ausgegeben wurden. Eine derselben, welche dem Annibale Caracci zugeschrieben wurde, befand sich in der Sammlung Richardson. Eine angebliche Wiederholung, die sich früher zu Dresden befand s. b) No. 53. Zu den Kopien s. auch b) No. 50—52.

25) Madonna, im Begriff das Jesuskind zu stillen, dem ein kleiner Täufer oder ein Engelchen Früchte darreicht. Eine solche Darstellung wird erwähnt in dem Trattato della Pittura von Odomenigo Lelonetti (eigentlich: Gio. Domenico Ottonelli, Firenze 1652): »Eine Madonna des Correggio im Begriff das Kind zu stillen, welches die Hände nach Früchten ausstreckt, die ihm von einem Engel dargereicht werden«. In den jetzt bekannten Darstellungen streckt das Kind nur eine Hand nach den Früchten aus — was übrigens auch für ein Abwehren gelten kann —, während es die andere an die Brust der Mutter hält; doch ist ohne Zweifel eine derselben das von Ottonelli erwähnte Bild. Welche aber von den dreien, die hier nun genannt werden, ist nicht auszumachen, da sich die Spuren jenes Bildes seit dem Ende des 17. Jahrh. nicht mehr verfolgen lassen. Ottonelli berichtet, es habe sich zu den Zeiten Clemens' VIII. (1591—1605) im Hause Aldobrandini befunden, sei darauf in die Hände der Fürstin Rossano übergegangen, von dieser dem Kardinal von S. Giorgio geschenkt und nach dessen Tode um 1300 Scudi an einen Gotifredo Periberti verkauft worden. Dieser habe es zu seinen (des Ottonelli) Zeiten, d. h. also um die Mitte des 17. Jahrh., besessen und sich geweigert, es an einen Fürsten, der das Doppelte bot, zu verkaufen. — Von zwei Bildern mit derselben Darstellung spricht auch der Pater Resta (Indice del Parnasso dei Pittori, p. 72); und dass er von zweien spricht, liesse diesmal seine Aussage eher glaubhaft erscheinen, wenn er nur nicht überhaupt so unzuverlässig wäre; auch hiezu hat er übrigens, wie sich nicht anders erwarten lässt, die Zeichnung besessen. Er berichtet, das eine dieser Bilder habe der Marchese del Carpio von Muzio Orsini erworben, wobei eine Verwechslung mit b) No. 75 stattzufinden scheint; das andere habe er selber aus einem alten römischen Hause an sich gebracht und es dann dem Marchese Corbella zu Mailand überlassen. Beide Bilder seitdem verschollen.

Von den heute noch erhaltenen Darstellungen dieses Gegenstandes, welche dem Correggio zugeschrieben werden, hält *Mündler* diejenige, welche sich 1844 beim Grafen Cabral zu Rom befand, für die vorzüglichste. Das die Früchte darreichende Knäblein ist hier der kleine Täufer. Auf Leinwand. Jetzt wahrscheinlich im Besitze des Fürsten Torlonia zu Rom. s. Text XVI.

26) Dieselbe Darstellung. In der Galerie Esterházy zu Pest. Anstatt des Täufers reicht hier ein Engelchen die Früchte dar. Das Bild hat gelitten. Auf Leinwand. Einer der Esterházy (wahrscheinlich Nikolaus, geb. 1765, der Gründer der Galerie) soll es vom Herzoge Crivelli erworben, dieser es aber von seinem Oheim, dem Kardinal Crivelli, der es als Geschenk des Königs von Spanien besass, erhalten haben. Letzteres ist nicht sehr wahrscheinlich, da Karl IV. auch das folgende Bild hatte. s. Text XVI.

27) Dieselbe Darstellung. In der Ermitage zu St. Petersburg, wohin es aus der Sammlung Karl's IV. von Spanien gekommen ist. Auf Holz. Nicht ganz unzweifelhaft; allein andrerseits trägt doch das Bild zu sehr den Charakter und die Handschrift des Meisters, um einem seiner Nachfolger zugeschrieben werden zu können. Nagler's Lexikon berichtet (nach welcher Quelle, weiss ich nicht): der König von Spanien (also Karl IV.) habe es seinem Beichtvater, dieser den Jesuiten geschenkt. So sei es nach Rom gekommen, wo es ein Cavaceppi, von einer Firnisskruste ganz entstellt, für drei Dukaten an sich gebracht habe; dann in die Hände von Jos. (soll wol heissen Johann) Casanava übergegangen, der es restaurirte, und endlich an Mengs, der es für die Kaiserin Katharina II. kaufte. s. Text XVI.

Zu diesen drei Bildern s. die Stiche No. 200—206.

Es kommen alte Kopien mit Veränderungen vor; in einer ist an der Stelle des kleinen Täufers oder Engels der hl. Joseph.

Eine Zeichnung mit derselben Darstellung, dem Correggio zugeschrieben, wird von Richardson (Description etc. III. 42) im Palazzo Bonfiglioli zu Bologna angeführt.

28) Christus vor Pilatus (Ecce Homo), in der Nationalgalerie zu London, bisher fast allgemein für ächt angenommen. Dass Correggio ein solches Bild gemalt, ist

unzweifelhaft, und zwar wahrscheinlich, wie der Text (XVII) schon angegeben, für die Grafen Prati zu Parma; allein ob das in London befindliche Gemälde mit diesem dasselbe ist, steht sehr in Frage. Man hat es dafür ausgeben wollen. Sicher ist nur, dass das Londoner Bild aus der Sammlung Colonna zu Rom stammt; keineswegs aber, dass es, wie man öfters gemeint hat, in diese Sammlung aus dem Besitze der Grafen Prati übergegangen. Um zu einem deutlichen Ergebnisse zu gelangen, welches Verhältniss beide Bilder zu einander einnehmen, ist auf ihre Geschichte so weit wie möglich zurückzugehen.

Schon gegen Ende des 16. Jahrh. treten zwei ganz gleiche Darstellungen des Ecce Homo, und zwar beide als Originale, auf. Das Eine, dasjenige im Besitze der Grafen Prati, das 1587 von Agostino Caracci gestochen wurde; das andere im Hause von Francesco und Lorenzo Salviati zu Florenz, dessen 1591 Bocchi (Bellezze di Fiorenza, p. 187) als eines ausgezeichneten Werkes des Meisters erwähnt. Dass ersteres noch um die Mitte des 17. Jahrh. jener Familie gehörte, bezeugt Scannelli (s. Text); dieser gedenkt auch des anderen Bildes (Microcosmo etc. p. 284), das damals noch bei den Herzögen Salviati zu Florenz war, und fügt eigens hinzu, dass es geringer sei als dasjenige der Grafen Prati. Doch spricht er keinen Zweifel an seiner Aechtheit aus. Nun lässt sich aber die Geschichte dieses Bildes der Salviati mit ziemlicher Gewissheit verfolgen (s. Coppi, unter der Literatur); und dieselbe ergibt — dass es das Londoner Bild ist. Einer der Salviati, der Herzog Giacomo, beschreibt in seinem Testamente vom J. 1668 35 Bilder namhafter Meister, darunter zwei von Correggio: Eine Leda (wovon später) und »Un Quadro in tavola di un Ecce homo con la madre svenuta retta dalla Maddalena; Pilato che l'accenna, ed un soldato. Mano del Correggio; alto palmi 4½ e largo palmi 3, 7«. Also ganz dieselbe Darstellung wie die von Ag. Caracci als Eigenthum der Grafen Prati gestochene und wie das in London befindliche Bild. Diese Gemälde sollen dann im J. 1718 an die Familie Colonna nach Rom übergegangen sein, in Folge einer Heirat, welche einer derselben mit einer Salviati einging. Als nach dem Tode dieses Colonna der Maler Pompeo Battoni das Inventar der von ihm hinterlassenen Kunstwerke aufzustellen hatte, bemerkte er zu beiden Bildern von Correggio: »und heutzutage gelten sie für Kopien«. Demgemäss setzte er auch ihren Werth an, indem er Das Ecce Homo auf 200 Scudi schätzte. Beide blieben noch einige Zeit bei dem Hause Colonna; im Kataloge dieser Sammlung von 1783 sind sie noch verzeichnet. Da aber im J. 1798 der Fürst Colonna eine Kriegskontribution von 80,000 Scudi zahlen musste, sah er sich genöthigt einige Bilder zu verkaufen, darunter Das Ecce Homo. Zunächst soll es ein Giovanni de' Rossi erworben, und dieser es an Murat als König von Neapel überlassen haben. Andrerseits wird berichtet (Passavant, Christliche Kunst in Spanien, p. 152), es sei nach Spanien gekommen in den Besitz des Herzogs von Alba und erst aus dessen Sammlung (mit der Erziehung des Amor) an Murat. Von dessen Wittwe kaufte es in Wien (nebst dem Letzteren) der Marquis von Londonderry; worauf dann aus der Hand desselben beide Bilder durch Parlamentsbeschluss um den Preis von 11,500 Guineen für die Londoner Galerie erworben wurden.

Nach diesen glaubwürdigen Nachrichten wäre also das Londoner Bild dasjenige der Salviati, das von Anfang an für geringer galt als das der Prati und wol nur eine gute alte Kopie war, wofür es auch zu Battoni's Zeiten gehalten wurde.

Andrerseits wird aber von Pungileoni (II. 162), allerdings nur wie von Hörensagen, berichtet, dass Einer der Grafen Prati, um eine Schuld heimzuzahlen, das Bild um 5000 oder 6000 Scudi an das Haus Colonna verkauft habe und das seitdem im Besitze der Prati als Original angeführte Ecce Homo nur eine damals gemachte Kopie sei. Wäre dem so, so müssten die Colonna zwei Ecce Homo, beide als Werke des Correggio, besessen haben: wovon sich nirgends eine Spur findet. Daher muss jene Aussage als gänzlich unverbürgt auf sich beruhen bleiben und als ausgemacht gelten, dass die aus dem Palaste Colonna nach London gekommene Darstellung das Bild der Salviati ist.

Was aber ist aus dem unzweifelhaft ächten Bilde der Prati geworden? Allem Anschein nach ist es verschollen. Nach Tiraboschi (Biblioteca Mod. VI. 284) ist diese Tafel nebst der ganzen Erbschaft der Prati an die Familie der Marchesi dalla Rosa gekommen, was auch von Pungileoni bestätigt wird. Und in der That steht aus alten Inventarverzeichnissen der Familie dalla Rosa fest, dass in ihren Besitz mit der Erbschaft der Prati (wahrscheinlich um oder nach 1700) ein »Ecce Homo von der Hand des Correggio« übergegangen war. Das Bild wurde in beiden Familien sehr hoch gehalten; noch in einem Inventare der dalla Rosa vom 11. März 1719 findet es sich angezeigt: »ein Gemälde mit einem vergoldeten Rahmen mit dem Bildniss eines Ecce Homo, der Madonna, hl. Maria Magdalena und anderen Figuren von der Hand des Correggio«. Tiraboschi aber erzählt weiter, ein Pier Luigi dalla Rosa

habe es dann an Ludwig XIV. von Frankreich, der das Bild zu sehen wünschte, geschickt; darauf aber nicht das Original, sondern nur eine Kopie zurückerhalten. Nun erwähnt allerdings d'Argenville in seinem Leben Correggio's (Abrégé etc. I. 211) unter den im Besitze des Königs von Frankreich befindlichen Bildern auch ein Ecce Homo (s. b) No. 88); allein seiner kurzen Beschreibung nach ist dies eine andere Darstellung als die von A. Caracci nach dem Bilde der Prati gestochene Komposition. Auch findet sich eine Kopie dieses Bildes, welche aus dem Nachlasse des letzten dalla Rosa stammt, in der Pinakothek zu Parma. Daraus geht mit ziemlicher Sicherheit hervor, dass das von d'Argenville erwähnte Bild nicht das gleiche war mit demjenigen, welches Pier Luigi dalla Rosa an Ludwig XIV. gesandt haben soll. Ob daher an dieser Erzählung überhaupt etwas Wahres ist, steht dahin; es müsste denn das nach Frankreich geschickte Bild dort schon früh gänzlich verschollen sein. Doch hält auch Affò (Servitore di Piazza, p. 20) auf Grund einer in Parma verbreiteten Ueberlieferung an jener Nachricht fest. Wann an die Stelle des Originals die Kopie trat, welche schliesslich in die Akademie zu Parma gekommen, ist unbekannt; und wahrscheinlich wurde sie noch eine Zeitlang für das Original gehalten, indem man über dessen Verbleib nichts wusste.

Das Londoner Gemälde ist auf Holz. Nach Waagen schimmert in Folge von Verputzung im linken Arm Christi und in der rechten Hand der Magdalena die Untermalung durch, was die Harmonie des Kolorits beeinträchtigt. s. Text XVI und Stiche No. 235—242.

Kopie von Lod. Caracci in der Nationalgalerie zu London.

Kopie nach einer ganz gleichen Darstellung in der Akademie zu Parma, wahrscheinlich aus dem 17. Jahrh. aus dem Hause der Marchesi dalla Rosa zu Parma.

29) 1519 oder gegen 1525? Christi Gebet im Garten von Gethsemane. Kleines Gemälde auf Holz, jetzt in Apsleyhouse zu London, von dem schon in den Schriftstellern des 16. und 17. Jahrh. öfters die Rede ist. Die Anekdote hinsichtlich seiner ursprünglichen Bestimmung s. im Text. p. 381. Eine ganz andere Andeutung über dieselbe findet sich in einem Briefe des Malers Lod. David, der wie früher bemerkt dem Leben Correggio's eifrig nachforschte, vom 4. April 1705 (abgedruckt bei Campori, Lettere Artistiche. Modena 1866. p. 244). Dort heisst es: in der Familie Rangoni sei ein Ausgabebuch des Grafen Claudio Rangoni vom Ende des 16. Jahrh. erhalten, darin sich ein Posten von 45 Modeneser Lire für ein Gemälde verzeichnet fände, welches, von der Hand des Correggio im J. 1520 gefertigt, »Cristo nell orto« (Christi Gebet im Garten von Gethsemane) vorstelle. Nach dem Wortlaut der Stelle hätten die Rangoni vom Künstler selber das Bild erworben. Wo die Rangoni ihren Wohnsitz gehabt, ob in Reggio oder in Parma ist nicht angegeben. Leider ist die Antwort auf den Brief David's, der um nähere Nachforschung bittet, nicht erhalten, auch sind, nach Campori, die Papiere jener Familie zerstreut, so dass jener Aussage nicht mehr auf den Grund zu kommen ist. Verdächtig scheint mir die Angabe des Datums 1520 sowie der Umstand, dass ein Ausgabebuch vom Ende des Jahrh. einen Posten aus weit früherer Zeit enthält. — Lomazzo sagt an der im Text angeführten Stelle, nachdem er die Anekdote mit dem Apotheker vorgebracht, das Bild sei »in den vergangenen Jahren«, d. h. vor 1590, an den Grafen Pirro Visconti um 400 Scudi verkauft worden. Scannelli (Microcosmo etc. p. 81) berichtet dann weiter, dass ihm der Maler Luigi Scaramuccia (von welchem das Werk: Le Finezze dè' Pennelli Italiani) erzählt habe: ein solches Werk habe neulich, d. h. etwa vor 1650, der Marchese di Caracena, Statthalter von Mailand, um 750 Doppie di Spagna (Goldmünzen, spanische Pistolen) vom Grafen Pirro Visconti erworben. Offenbar, wie auch Scannelli meint, dasselbe Bild, das also schon damals mit einem weit höheren, etwa dem sechsfachen Preis bezahlt wurde. Mengs und Tiraboschi fügen hinzu, dass es der Marchese di Caracena im Auftrage des Königs Philipp IV. von Spanien gekauft habe; Scannelli spricht davon nicht. Diese Nachricht scheint sich vom Pater Resta herzuschreiben; wenigstens tritt sie zuerst in einem seiner Briefe auf (Bottari, Raccolta di Lettere. III. 485). Er erzählt daselbst, dass Philipp IV. das Gemälde um 750 Doppie an sich gebracht habe, und zwar durch Vermittlung seines Vaters (des alten Resta), welche Summe vom Marchese Serra bezahlt worden sei, obwol dem Anschein nach der Marchese Carazena die Zahlung gemacht habe. Dazu bemerkt er noch, dass man Doppie di Spagna geschickt, sein Vater aber den Handel um Doppie d' Italia abgeschlossen und die Differenz von dem Seinigen ausgeglichen habe, damit das Geschäft nicht zurückgehe. Möglich, dass man diesen Umweg zur Erwerbung des Bildes eingeschlagen, um einen billigeren Preis zu erlangen, und somit Carazena als Käufer nur vorgeschoben war. Allein der Pater Resta hatte einen angeblichen Originalentwurf zu dem Bilde an den spanischen König Karl II. gebracht, und so kann es irgendwie in seinem Interesse gelegen haben, seinen Vater für den Unter-

händler in jenem Kaufe auszugeben. Ein genügend verbürgtes Zeugniss dafür, dass das Gemälde im Besitze des Pirro Visconti an den spanischen Hof gelangt sei, haben wir daher nicht. — Das jetzt in England befindliche Bild war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. im königlichen Palaste zu Madrid in einem Kabinet der Prinzessin von Asturien aufgestellt. In dem spanisch-französischen Kriege, nach der Schlacht von Vittoria, fand es sich auf der Imperiale des von den Engländern genommenen Wagens des Joseph Bonaparte. Der Herzog von Wellington soll es darauf dem Könige Ferdinand VII. von Spanien wieder zugestellt, dieser aber es ihm als Geschenk zurückgeschickt haben. Seitdem befindet es sich bei dessen Erben. Auf Holz. s. Text XVI. und Stiche No. 231—232.

Es existiren eine Anzahl Kopien, die man zum Theil für Wiederholungen hat ausgeben wollen. Eine davon, jetzt in der Nationalgalerie zu London, wurde auf das Gutachten der Maler West und Lawrence von dem Sammler Angerstein um 2000 £. als Original erworben. s. Stiche No. 385. Man weiss von alten Kopien von Franc. Maria Rondani und Lelio Orsi da Novellara; dieselben scheinen verschollen. Die Londoner Kopie ist nach W. Burger von der Hand eines holländischen Meisters. Auch der Stich Cunego's (s. Stiche No. 383) ist nach einer veränderten Kopie, welche Baldassare Orsini (Descrizione delle Pitture di Ascoli. p. 142) für Original ausgab.

Ein Christus im Garten von Gethsemane von Correggio's Hand findet sich auch in dem alten Inventar der Grafen Gonzaga von Novellara angeführt: doch hat hier der Engel den Kelch, was in dem obigen Bilde nicht der Fall ist. Wahrscheinlich nur eine alte Kopie, was auch der dort angesetzten niedrigen Schätzung des Bildes entsprechen würde. Verschollen.

30) Zwischen 1530 und 1533? **Büssende Magdalena.** In **Dresden.** Auf Kupfer. Keinerlei Nachricht über seine Entstehung und erste Bestimmung. Baldinucci (Opere, Milano 1808. x. 281) erwähnt im Leben des Cristofano Allori ein ganz ähnliches Bild »Eine Maria Magdalena in der Wüste, fast ganz bedeckt mit einem blauen Gewand«, welches der Cavaliere Nicolò de Gaddi zu Florenz etwa um 1600 in seiner Gemäldesammlung besass. Es wurde ohne Weiteres als Werk des Correggio angesehen und als solches öfters von Cristofano Allori kopirt. Es wäre wol möglich, dass dieses das Original gewesen. Nur müsste es dann spätestens im 17. Jahrh. in den Besitz der Herzöge von Modena übergegangen sein, da diese das unzweifelhafte noch erhaltene Original besassen. In Modena war dasselbe im 18. Jahrh. im sogen. vergoldeten Zimmer des Schlosses sehr sorgfältig aufbewahrt. In einem kostbaren silbernen mit Edelsteinen besetzten Rahmen war es an der Mauer befestigt und zudem in einem Schranke verschlossen; es war nicht leicht dasselbe zu Gesicht zu bekommen und wurde, wie es in der Reisebeschreibung des Herrn von Blainville (übersetzt von J. T. Köhler, Lemgo 1764) heisst, »nur mit feierlichem Pomp gezeigt«. Dieser Sorgsamkeit, mit der es gehütet wurde, ist wol auch seine treffliche Erhaltung zu verdanken. Es war dann unter den Bildern, welche im J. 1745—1746 durch Kauf nach Dresden kamen (vergl. a) No. 8) und wurde damals für sich allein auf 27,000 Scudi geschätzt. Es scheint in seinem kostbaren Rahmen verkauft worden zu sein. Aus der Dresdener Galerie wurde es 1788 von Joh. Georg Wogaz mittelst Einbruchs gestolen, jedoch in dessen Behausung wieder aufgefunden und nun ohne den silbernen Rahmen wieder an seine alte Stelle gebracht. s. Text XXIII und Stiche No. 243—264.

Alte Kopie, welche früher für Original galt, bei Lord Ward in London, s. b) No. 65.

Kopie von Cristofano Allori in den Florentiner Uffizien.

Kopie von Dietrich ebenfalls in der Dresdener Galerie.

---

31) 1521—1522? **Jupiter und Antiope** (fast lebensgross). Im **Louvre.** Diese Benennung rührt aus späterer Zeit; früher hiess das Bild meistens Schlafende Venus mit Amor und einem Satyr. Zum ersten Male findet es sich angeführt in dem Inventar der Kunstschätze der Gonzaga von Mantua, das im J. 1627 ausgestellt wurde (Inventarium bonorum haereditatis quondam Seren. Ducis Ferdinandi [welcher 1626 starb] confecto ordine Ser. Ducis Vincentii II. anno 1627). Es ist dort ohne Namen des Meisters verzeichnet; also wusste man jedenfalls nicht mit Bestimmtheit, dass es ein Werk Correggio's sei. Auch dies spricht dagegen, dass es vom Meister für Federigo II. von Mantua gemalt worden; in diesem Falle hätte sich der Name erhalten. Aus dem Besitze der Gonzaga kam es vor 1630 in den Besitz Karl's I. von England, an den bekanntlich ein grosser Theil der kostbaren Mantuaner Sammlung übergegangen ist. Gewöhnlich wird behauptet (so von Waagen, Treasures, I. 7), dass diesen Ankauf der Herzog von Buckingham vermittelt und die Summe für denselben 80,000 £. betragen habe; jedenfalls könnte dann dieser Handel nicht, wie Waagen meint im J. 1629, sondern nur 1628 stattgefunden haben, da noch in diesem Jahre der Herzog ermordet wurde. Neuerdings sind genauere und wie es scheint glaubwürdige Nachrichten über diesen Bilderkauf bekannt geworden. Aus Noel Sainsbury (Original unpublished papers illustra-

tive of the life of Sir Peter Paul Rubens as an artist and a diplomatist. London 1859. pp. 288. 289) ergibt sich: schon im J. 1625 hatte Karl I. seinen kunstverständigen Musikmeister, Nicolas Lenier, als Unterhändler nach Italien geschickt, um werthvolle und ausgesuchte Gemälde zu erwerben; Lenier seinerseits setzte sich mit dem französischen Bilderkäufer Daniel Nys in Verbindung, um von ihm Kunstwerke aus der Sammlung der Herzöge von Mantua zu erhalten. Unter den Briefen des Letzteren an Lenier meldet einer vom 27. April 1628: Er, Nys, habe mit dem Herzog Vincenzo (II.) Gonzaga nicht lange vor Eintritt seines Todes den Kauf einer grossen Anzahl von Gemälden abgeschlossen; darunter werden von Correggio eigens genannt eine Hl. Katharina (findet sich nicht in dem Inventar von 1627) und Venus mit Mercur und Cupido, dann aber später noch unbestimmt »andere Werke«. Nys erzählt dann weiter, dass sich, als der Handel bekannt wurde, das Volk von Mantua so erregt und bekümmert geberdete, dass der Herzog gern das Doppelte gezahlt hätte, um den Kauf rückgängig zu machen; auch seine Unterthanen hätten die Kosten tragen wollen. Im J. 1628 sind dann diese Gemälde von einem Thomas Browne, Kapitän des Schiffes Margherita, nach London überbracht worden. In einem Briefe vom J. 1629 meldet ferner Nys, dass er die Bilder mit 68,000 Scudi bezahlt habe; was er selber erhalten ist nicht angegeben. Die oben genannte Hl. Katharina ist wol die Vermälung der Heiligen, welche unter dem Namen Correggio's in den alten Verzeichnissen der Sammlung Karl's I. angeführt, aber wahrscheinlich nur eine alte Kopie nach dem Bilde im Louvre ist. Unter den »anderen Werken«, deren Nys gedenkt, war ohne Zweifel auch Die schlafende Venus.

Nach dem Tode des Königs beschloss das Parlament im Juli 1650 die öffentliche Versteigerung seiner Kunstsammlung; im Inventar derselben wurde das Bild auf 1000 £. geschätzt. Der Verkauf ging 1650 und 1653 vor sich, wobei unser Bild von dem bekannten Kunstliebhaber, dem in Paris wohnenden Bankier Jabach aus Köln erstanden wurde. Von diesem kam es an den Kardinal Mazarin, in dessen Inventar es zu 5000 Livres angesetzt wurde, und endlich von den Erben desselben an Ludwig XIV.

Eines der best erhaltenen Gemälde des Meisters; nur ist, indem es auf neue Leinwand übertragen wurde, die Ungleichheit des Auftrags, des schwächeren oder stärkeren Impasto, mehr verschwunden und so die Oberfläche gleichmässiger geworden, als sie wol ursprünglich war. Das Bild macht — durch den in die Rißchen eingedrungenen dunkelen Firniss — zuerst den Eindruck, wie wenn es auf dunklem Grund gemalt wäre; allein die Untermalung ist wahrscheinlich, wie fast immer bei Correggio, hell und kühl gewesen (s. Eastlake, Materials etc. II. 240). s. XXV.

32) Zwischen 1522 und 1525? **Die Schule des Amor**: In einer Landschaft sitzend lehrt Merkur, im Beisein der geflügelten Venus, den kleinen Amor lesen (3/4 Lebensgrösse). In **London**. Erste Bestimmung unbekannt. Als Werk Correggio's im Inventar der Gonzaga von 1627 angeführt und auf demselben Wege wie das vorige Bild in den Besitz Karl's I. nach England gelangt. Bei dem Verkauf von dessen Sammlung kam es nach Spanien (durch den spanischen Gesandten Don Alonso de Cardenas zuerst an Philipp IV. oder durch einen Alba, der es nebst rafaelischen Tapeten erworben haben soll) und war dort lange Eigenthum des Herzog's Alba, als welches es Mengs noch sah. Dann ging es an den Principe della Pace über; und als dessen Sammlung zu Madrid während des französischen Krieges 1808 versteigert wurde, nahm es Murat am Morgen des Verkaufstages an sich und mit nach Neapel. Nach dessen Tod brachte seine Wittwe sowol dieses Bild als Das Ecce Homo (s. No. 28) nach Wien und verkaufte es dort an den Marquis Londonderry, der es seinerseits nebst dem anderen an die englische Regierung um 11,500 £. überliess.

Das Bild ist ziemlich beschädigt. Schon Mengs fand an dem einen Arme des Merkur die Farbe abgesprungen; dabei zeigte sich, dass ursprünglich sich über einen Theil desselben das die Lende des Gottes bedeckende Gewand legte, das also später an dieser Stelle — wol kaum von Correggio selbst — übermalt wurde. Auch sonst war das Bild schon in üblem Zustande. Seit es nach England gekommen, ist dies eher schlimmer als besser geworden. Ausser den kleineren Retuschen, welche die ursprüngliche Farbe noch durchscheinen lassen, finden sich grössere Uebermalungen auf dem rechten Bein der Venus, auf ihrem Gesicht unterhalb der Nase, auf der rechten Körperseite und den beiden Beinen des Merkur. Waagen meint, dass wenn diese Retuschen entfernt würden, das Bild doch noch leidlich erhalten wäre. — s. Text. XXV. und Stiche No. 298—299.

Eine Kopie in Sans-Souci.

Alte gute Kopie, die in der Galerie Orleans für Original galt, s. b) No. 69.

Kopie früher beim Baron Massias in Paris und für ächt gehalten s. b) No. 70.

Kopie nach dem lesenden Amor, in der Pinakothek zu München.

33) 1530? **Ganymed**, vom Adler zum Olymp getragen; unten sein ihm nachbellender

Hund. Auf Leinwand. Im Belvedere zu Wien, s. Text xxv. und Stiche No. 296—297. Das Bild hat sehr gelitten, namentlich auch die Landschaft. Sehr wahrscheinlich kam es aus Spanien, wo es sich gegen Ende des 16. Jahrh. in der kostbaren Sammlung des Staatssekretärs Antonio Perez befand. Damals hatte Graf Khevenhiller, der kaiserliche Botschafter Rudolf's II. in Madrid, von seinem Herren den Auftrag Gemälde namhafter Meister so viel wie nur möglich anzukaufen. In seinem Bericht vom 14. Dez. 1585 rühmt der Graf aus der Sammlung Perez insbesondere den bogenschnitzenden Cupido von Parmigianino sowie den Ganymed »desselben Meisters«. Zum Erwerb dieser Bilder war damals Aussicht; Perez, der Günstling Philipp's II., war 1579 gestürzt, hatte 1585 eine starke Geldbusse zu leisten, und so wurde der Verkauf seiner Sammlung beschlossen. Doch ehe noch Rudolf II. zugreifen konnte, gingen die Besitzthümer des Perez an den königlichen Schatz über. Vorerst konnte daher Khevenhiller seinem Herren nur Kopien senden (am 30. Dez. 1587); dass solche nach Prag gelangt, lässt sich wenigstens aus der Geschichte des Cupido verfolgen (s. Franc. Mazzuola). Allein Rudolf II. scheint nach wie vor den Ankauf der Originale betrieben zu haben. Neue Verhandlungen darüber fanden im J. 1600 statt; erst gegen Ende des J. 1603 kamen sie zum Abschluss. Damals erhielt Graf Khevenhiller »die beiden Gemälde Leda und Ganymedes« (über Die Leda s. No. 35) zu seiner Verfügung, nachdem der König durch den spanischen Maler Eugenio Caxes sie hatte kopiren lassen. Khevenhiller meldet sodann seinem Herren am 31. Dez. ausdrücklich, dass diese Bilder Originale seien (s. Urlichs in der Literatur).

Ueber die Ankunft der Bilder zu Prag findet sich keine Nachricht, und auch in einem Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer vom Anfang des 17. Jahrh. ist Der Ganymed nicht verzeichnet. Wol aber Die Leda, welche gleichzeitig mit ihm von Spanien abgegangen, woraus sich also auch die richtige Ankunft des ersteren ergibt. Vielleicht war der Ganymedes von Prag gleich nach Wien gebracht worden; denn auch unter der grossen Anzahl von Kunstschätzen, welche nach der Einnahme Prags im J. 1648 von den Schweden als Kriegsbeute mitgenommen wurde, wird er nirgends angeführt. Dagegen findet er sich 1702 in der Schatzkammer zu Wien angegeben: »Ein Stück von Correggio des Ganymedes Raptum praesentirend«, in Tolner's Kurz lesenswürdige Erinnerung etc. der Seltenheiten in und um Wien, Wien 1702 (s. Perger in der Literatur). Damals also galt das Bild für ein Werk Correggio's, nachdem es in Spanien für einen Parmigianino gegolten. Freilich führt Tolner auch den Cupido, ohne Zweifel den bogenschnitzenden, als ein Werk Correggio's an. Allein nach einem Briefe des Apostolo Zeno vom 3. Juni 1724 (Lettere, nelle quali si contengono molte notizie attenenti all' istoria letteraria de' suoi tempi etc. Venezia 1752. II. 329) sah derselbe in der kaiserl. Schatzkammer unter »sehr kostbaren Sachen insbesondere« zwei Gemälde des Correggio und meinte damit unzweifelhaft Die Jo und Den Ganymed. Und überhaupt gilt dieser seit lange für ein ächtes Werk des Meisters, während der Cupido nur vorübergehend dafür angesehen wurde. Für die Aechtheit spricht auch, dass beide Gemälde, Der Ganymedes und Die Jo, Gegenstücke bilden. Letztere gleichfalls (s. No. 34) kam aus Spanien; unzweifelhaft sind auch beide zusammen dorthin gelangt. Der Ganymedes gehört allerdings nicht zu den hervorragenden Werken Correggio's, und das mag damals veranlasst haben, ihn für einen Parmigianino anzusehen, der in seinen guten Bildern dem Meister bisweilen doch ziemlich nahe kommt.

Wie das Bild in die Sammlung Perez kam, darüber ist uns keine Kunde überliefert; wahrscheinlich als ein Geschenk Philipp's II. an den einflussreichen Günstling. Es ist möglich, dass es schon Karl V. besessen; aber ein Grund für diese Vermuthung findet sich nicht.

34) Zwischen 1530—1532? Jo, welche von dem in einer Wolke verhüllten Jupiter umarmt wird (lebensgross). Auf Leinwand. Im Belvedere zu Wien; das im Berliner Museum befindliche Bild ist eine gute alte Kopie (s. Verz. b) No. 67). Ob das Bild ursprünglich, wie die beiden folgenden, für Kaiser Karl V. bestimmt gewesen, ist nicht ausgemacht. s. Text xxvi. Lomazzo (Trattato etc. p. 211) berichtet, dass der Bildhauer Leone Leoni zu Mailand »zwei durch die Trefflichkeit der Beleuchtung wunderbare Bilder« des Antonio da Correggio besessen habe, Jo mit Jupiter in einer Wolke und Danae; dieselben seien ihm aus Spanien von seinem Sohn Pompeo — der ebenfalls Bildhauer war — geschickt worden. Der Maler Lomazzo, auch ein Mailänder, war Zeitgenosse des Leoni, hatte sicher bei diesem noch vor dessen Tode, der etwa um 1585 zu setzen ist, die Gemälde gesehen und hielt sie für unzweifelhaft ächt. Leoni war selber lange in Spanien gewesen, hatte im Dienste Karl's V. und Philipp's II. gestanden und vom Ersteren mancherlei Gunst erfahren. Wie er zu den Bildern gekommen, ob durch Kauf oder durch Schenkung, ist ungewiss; er lebte zu Mailand in einem eigenen Palast und hatte

Mittel Kunstschätze zu erwerben. Oder sie konnten sei es ihm, sei es seinem am spanischen Hofe vielbeschäftigten Sohne Pompeo als ausserordentliche Belohnung vom Kaiser überlassen sein. Nach den Mittheilungen von Urlichs aus dem k. k. Haus- und Reichsarchiv zu Wien hat es den Anschein, wie wenn Pompeo beide Bilder gleich dem vorigen (No. 34) aus der Sammlung des Antonio Perez an sich gebracht habe; allein mit Bestimmtheit erhellt das nicht aus diesen Berichten, und so bleibt die Frage offen, auf welche Weise die Leoni zu den Gemälden gekommen. Dass dies aber die Originale gewesen, lässt sich mit Sicherheit annehmen. Beide nun für Rudolf II. dem Pompeo Leoni abzukaufen, war der schon erwähnte kaiserliche Botschafter Khevenhiller eifrig bemüht. Am 7. Juli 1600 schrieb dieser von Madrid aus seinem Herrn: »Bey erster Gelegenheit will ich mit Don Pompeo Leon über seine gemäl und allein als für mich selbs handeln«; dabei bemerkt er später ausdrücklich, dass sie »zu Maylandt sein«. Pompeo wollte für jedes 800 Dukaten haben, was Khevenhiller nicht geben wollte. Doch kam der Handel zu Stande, ohne dass indessen berichtet wäre, wann und auf welche Weise. In dem Inventar der Prager Schatz- u. Kunstkammer vom Anfang des 17. Jahrh. ist wol Die Danae, nicht aber Die Jo verzeichnet; sie ist wahrscheinlich gleich nach Wien gekommen. Dagegen findet sie sich in der Schatzkammer zu Wien im J. 1702 (s. Tolner bei No. 34). Das Bild hat nicht unerheblich gelitten, namentlich an der linken Hüfte der Jo. s. Stiche No. 265—267.

35) Zwischen 1530 — 1532. Leda mit ihren Gespielinnen beim Bade, von Schwänen überrascht. Auf Leinwand. Im Berliner Museum. Höchst wahrscheinlich mit dem folgenden Bilde, der Danae, vom Herzog Federigo II. von Mantua als Geschenk für Karl V. bestellt. s. Text XXVI. Da man früher keine Nachricht darüber hatte, wann und wie die Gemälde nach Deutschland gelangt sind, hat man was über ihre dortigen Schicksale erzählt wird für Fabel gehalten und dagegen angenommen, sie seien im Besitze der Herzöge von Mantua geblieben und erst 1630, als nach der Einnahme der Stadt durch die Kaiserlichen die reiche Sammlung der Gonzaga zerstreut wurde, in andere Hände übergegangen und alsdann von der Königin Christine von Schweden erworben worden. Diese Ansicht vertritt insbesondere A. Coppi in seiner kleinen Schrift (s. die Literatur). Allein in dem genauen und ausführlichen Inventar, das im J. 1627 über die gesammten Kunstschätze der Herzöge von Mantua ausgefertigt wurde (bei Carlo d' Arco, Arte di Mantova etc. II. 143—150 veröffentlicht, s. No. 31) findet sich keine Spur jener Werke von Correggio; ebenso wenig in dem Inventar der kleinen aber gewählten Kunstsammlung der Isabella Gonzaga († 1539), das um die Mitte des 16. Jahrh. ausgestellt wurde. Damit erweist sich jene Annahme als irrthümlich. Aus demselben Grunde ist nicht denkbar, dass die Bilder bei der Plünderung Mantua's, gleich einem Theil der berühmten dort befindlichem Arazzi abhanden gekommen, mit diesen als Kriegsbeute nach Prag geschafft worden, nach der Einnahme dieser Stadt durch den schwedischen General Königsmark nach Schweden und auf diesem Wege in den Besitz der Königin Christine gelangt seien (von den Arazzi meldet dies Blainville's Reisebeschreibung etc. übersetzt von J. T. Köhler. Lemgo 1764. III. 79). Von den Bildern ist, jene die Danae betr. Stelle von Lomazzo (vergl. No. 34) ausgenommen, seit Vasari bis in die 2. Hälfte des 17. Jahrh. in Italien überhaupt keine Rede mehr, und dies scheint deutlich anzuzeigen, dass sie nicht mehr im Lande waren.

Dagegen sind neuerdings bestimmte Nachweise aufgefunden, dass die Bilder früh nach Deutschland gekommen sind (s. Literatur: Urlichs, Perger, Geffroy). Wie unter No. 33 bemerkt, war Graf Khevenhiller, Rudolf's II. Botschafter, in Spanien für Ankauf namhafter Kunstwerke vielfach bemüht, und im J. 1603 gelang es ihm, zwei Originale des Correggio, Die Leda und Den Ganymedes, aus der Sammlung des Antonio Perez an sich zu bringen. Vermuthlich hatte dieser beide Gemälde von Philipp II. zum Geschenke erhalten; ein Beweis, wie hoch er in der Gunst des spanischen Königs stand. Nach seinem Sturze war dann die Sammlung, die zuerst verkauft werden sollte, an den königlichen Schatz zurückgefallen; aus ihm erwarb Khevenhiller jene beiden Bilder, nachdem der König sie hatte kopiren lassen.

In dem Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer vom Anfang des 17. Jahrh. (etwa um 1621) findet sich Die Leda also verzeichnet: Leeda mit vielen Weibern im Baad, ein fürnemes Stück, vom Correggio. Unzweifelhaft wurde sie dann nach der Eroberung Prag's durch die Schweden im J. 1648 mit der Kriegsbeute nach Stockholm gebracht. In einem handschriftlichen Verzeichniss der Kunstsammlung der Königin Christine vom J. 1652, das die Bibliothek zu Stockholm aufbewahrt, ist sie unter No. 82 angeführt: Un grand tableau avec plusieurs femmes, dont l'une tient un cigne entre ses bras (unter No. 78 ist vielleicht eine kleinere Kopie des Bildes, die möglicher Weise Rudolf II., ehe er in Besitz des Originals kam, in Spanien hatte nehmen lassen: »Un petit tableau, ou est peint une femme avec un

cigne et des petits garçons pres ses pieds«). Dass die Leda in jenem 1652 aufgesetzten und 1653 revidirten Inventar genannt ist, zeigt am besten, was von dem fabelhaften Schicksal zu halten, welches das Bild in Schweden erfahren haben soll. Es heisst nämlich: dieses Bild sowol als Die Danae seien daselbst wenig beachtet worden und daher bald verschollen. Da habe sie Sébastien Bourdon, welcher 1753—1754 Hofmaler der Königin Christine gewesen, an zwei Fenstern eines Königl. Stallgebäudes entdeckt, wo sie zum Schutze gegen Wind und Wetter dienten, ihren Werth erkannt und für ihre Wiederherstellung gesorgt. Diese Erzählung tritt meines Wissens zuerst bei Tessin auf, in dessen Briefen an den schwedischen Kronprinzen Gustav, welche Anfangs der fünfziger Jahre des 18. Jahrh. im Druck erschienen; hier sind der Bilder, welche als Läden für Stallfenster dienten, gar ihrer fünf gewesen (Comte de Tessin, Lettres au Prince Royal de Suède. Paris 1755. I. 148). Angeführt von Winckelmann im J. 1755 (Werke. Stuttgart 1847. II. 5. 22) und Piganiol de la Force (Description historique de la Ville de Paris. Paris 1765. II. 330) hat sie sich dann weiter verbreitet. Ihr sagenhafter Charakter leuchtet von Haus aus ein; vollends wird sie durch jenes Inventar widerlegt. Es liesse sich allerdings noch annehmen, den Bildern sei in jener Weise noch vor 1652 mitgespielt worden; allein es ist ganz unglaublich, dass so bald nach ihrem Eintreffen in Schweden die Prager Kunstschätze derart sollten missachtet worden sein. Wahrscheinlich hat sich jene Erzählung in Paris gebildet, nachdem die Bilder Eigenthum des Herzogs von Orleans geworden, und Graf Tessin hat sie von dort, wo er längere Zeit als schwedischer Gesandter verweilte, nach Schweden mitgebracht.

Als die Königin Christine am 6. Juni 1654 die Krone niedergelegt hatte, und nach Rom aufbrach, nahm sie ihre höchst ansehnliche und mannigfaltige Kunstsammlung mit sich, darunter auch alle Gemälde von Bedeutung. Zu Rom in ihrem Palaste Riario (später Corsini) wurde die Galerie aufgestellt; hier befanden sich auch zehn dem Correggio zugeschriebene Gemälde (s. e) No. IX). Nach ihrem Tode (19. April 1689) ging die kostbare Galerie an den von ihr eingesetzten Erben, Kardinal Dezio Azzolino über, der sie seinerseits seinem Neffen Pompeo Azzolino hinterliess. Dieser verkaufte sie 1701 an den Fürsten Livio Odescalchi (Herzog von Bracciano), der sie bis zum J. 1722 besass. Wie Richardson (Description etc. II. 284—293) berichtet, befanden sich in dieser Galerie 10 Bilder, welche dem Coreggio zugeschrieben wurden, darunter Eine Jo (s. No. 34), Eine Leda und Eine Danae. Im J. 1722 kam dann die Sammlung um die Summe von 90,000 Scudi an den Regenten Philipp von Orleans. Dessen frömmelnder Sohn Ludwig, aufgereizt zudem durch seinen Beichtvater Abbé de Sainte-Geneviève, nahm Anstoss an den ausdrucksvollen Köpfen Der Jo und Der Leda und schnitt beide aus den Bildern heraus. Es wird auch erzählt, er habe das Bild der Leda noch weiter in verschiedene Theile zerschneiden lassen, wie überhaupt die Gemälde mit Nacktheiten zerstört werden sollten; von den Trümmern der Leda seien dann mehrere verloren gegangen. Verbürgt ist dies nicht; doch scheint, dass Die Jo und Die Leda verbrannt werden sollten. Glücklicherweise geriethen die jedenfalls verstümmelten Bilder in die Hände des Charles Coypel, des Hofmalers des Herzogs, sei es nun, dass er sie heimlich zu retten wusste oder von Letzterem zum Geschenk erhielt. Coypel soll (nach Landon) Carle Vanloo, dann Boucher ersucht haben, den Kopf zu ersetzen, beide Meister aber, aus Scheu sich mit Correggio zu messen, dies abgelehnt haben. Da habe endlich ein wenig bekannter Maler, Namens Deslyen, die Lücke ausgefüllt; nach anderer Nachricht habe es Coypel selbst gethan. Bei der Versteigerung der von Coypel's künstlerischem Nachlass im J. 1752 kam die Leda um den Preis von 16,050 Livres an den Sammler Pasquier; und als den 10. März 1755 dessen Nachlass ebenfalls unter den Hammer kam, ging das Bild durch Vermittlung des Grafen d'Epinaille um 21,060 Livres in den Besitz Friedrich's des Grossen über. 1806 von Sanssouci als Beute nach Paris gebracht, wurde es dort, da es allem Anschein nach in sehr üblem Zustande war, von dem Restaurator J. M. Hooghstael fast ganz übermalt; dann 1814 zurückgeführt, fand es 1830 seinen Platz im Berliner Museum, wo es von Schlesinger, der auch den jetzigen nicht schlechten Kopf der Leda hineinmalte, auf's Neue gereinigt und restaurirt wurde. Wie sehr das Original unter so vielen Schicksalen und Retuschen gelitten haben muss, leuchtet ein; auch wenn jene weitere Zerstückelung unter Louis von Orleans Fabel ist. s. Stiche No. 277—295.

Ueber eine angebliche Wiederholung des Bildes (mit Weglassung einiger Figuren) im Palazzo Rospigliosi zu Rom, die man öfters für Original gehalten, s. b) No. 68.

36) Zwischen 1530—1532. Danae auf dem Lager ruhend mit Amor und zwei Putten. Auf Leinwand. Ueber die ursprüngliche Bestimmung des Bildes s. Die Leda (No. 35); über seine weiteren Schicksale, nachdem es nach Spanien gekommen, die Geschichte Der Jo (No. 34), mit welcher es nach Prag

gelangte. Während letztere aber, allem Anschein zufolge, nach Wien wanderte, blieb Die Danae in Prag. In dem schon genannten Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer (um 1621) ist sie also verzeichnet: Die Danae mit dem guldenen regen, ein schönes stuckh, von Corregio. In dem schwedischen Inventar von 1652 findet sie sich unter No. 81: Un grand tableau, ou est representé une femme, un Cupidon, deux petits garçons qui eprouvent de l'or. Wesshalb dann im Besitze des Herzogs Louis von Orleans gerade sie der Zerstörung entging, welche Die Jo und Die Leda zu erleiden hatten, ist nicht abzusehen; auf ihre Vernichtung hätte der keusche Beichtvater doch zu allererst bedacht sein sollen. — Aus der Geschichte des Bildes bis zu seiner Ueberbringung nach London s. Die Leda (No. 35), deren Schicksale es so lange theilte. Aus der Galerie Orleans, welche Philipp Egalité 1792 losschlug, kam das Bild mit dem grösseren Theil der Sammlung nach London und wurde dort von den Erwerbern derselben (Duke of Bridgewater, Earl of Gower und Carl of Carlisle) um 650 Guineen verkauft. Im J. 1816 ging es um 183 £. in den Besitz von Henry Hope über, kam dann nach Paris (wahrscheinlich im J. 1823, wo es um 285 £. einen anderen Eigenthümer erhielt), und endlich an den Fürsten Borghese nach Rom, wo durch eine geschickte Reinigung die Uebermalungen entfernt wurden. s. Text XXVI. und Stiche No. 268—276.

37) Der Triumph der Tugend und

38) Das Laster mit den Leidenschaften, Gegenstücke, allegorische Darstellungen in Gouache oder in Tempera auf Leinwand gemalt, in den Zeichnungssälen des Louvre. Beide Bilder finden sich in dem um die Mitte des 16. Jahrh. ausgestellten Inventar der von der Marchesa Isabella von Mantua hinterlassenen Kunstschätze verzeichnet, das erstere als: »Die Tugenden der Gerechtigkeit, Mässigkeit und Stärke lehren ein Kind die Zeit messen, damit es mit Lorbeer bekränzt werden und die Palme erringen könne«, das zweite fälschlich als Apollo und Marsyas; beide »von der Hand des Antonio da Correggio«. Beide kamen um 1628 in den Besitz Karl's I. von England, wahrscheinlich auf demselben Wege wie Jupiter und Antiope (No. 31). Als die Sammlung des Königs im Juli 1650 verkauft wurde, erwarb jene Bilder der zu Paris wohnende Bankier und bekannte Sammler Jabach um 2000 £. Dasjenige des Lasters ging dann in die Sammlung des Kardinals Mazarin und nach dessen Tode um 4000 Livres an Ludwig XIV. über; das andere verkaufte ohne Zweifel Jabach selber im J. 1671 an den König. s. Text XXVI und Stiche No. 300—306.

39) Der Triumph der Tugend, etwas veränderte Wiederholung von No. 37, unvollendet geblieben, im Palazzo Doria zu Rom. Ueber das Herkommen des unzweifelhaft ächten Bildes scheint keine Kunde erhalten. s. Text XXVI.

40a) 1530? Ganymed vom Adler zu den Füssen Jupiters emporgetragen. Fresko in einem achteckigen Medaillon, das sich früher an der Decke eines Gemachs im Schlosse der Grafen Gonzaga von Novellara befand, s. Text XXV. Die Aechtheit ist nicht mit Sicherheit auszumachen, da aus älteren Nachrichten über diese Malerei nichts bekannt ist und sie selber zu näherer Prüfung nicht genug erhalten ist. Der Charakter der Darstellung ist durchaus correggesk. — Mit Genehmigung Francesco's IV. wurde sie auf Leinwand übertragen, von Guizzardi in Bologna restaurirt und darauf an der Decke eines Gemachs in der Galerie zu Modena angebracht. In Umriss abgebildet bei Rosini, Storia della Pitt. Ital. IV. 229. Vergl. Cenni storici etc. della Galleria Estense. Modena 1854. p. 26.

40b) 1530? Nackter Knabe, wie das vorige von der Decke im Schlosse von Novellara abgenommen, auf Leinwand übertragen und in die Galerie zu Modena gebracht. Also ein Bruchstück, wie auch der Ganymed, aus einer wol die ganze Decke umfassenden Malerei. s. Text XXV.

V. Unsicher oder verschollen.

41) 1512? Der fliehende Jüngling auf dem Oelberge. Kleines Gemälde. s. Text XI und Stiche No. 391a. Ein solches Bild scheint Correggio in seiner Jugend wirklich gemalt zu haben; es finden sich verschiedene Kopien, welche entweder für das Original oder Wiederholungen ausgegeben werden; auch eine angebliche Skizze. Nach Mengs soll das ächte Bild früher im Besitze der Casa Barberini zu Rom, dann im 18. Jahrh. nach England gekommen sein. Dass sich das Bild im Hause Barberini befunden sagt auch Batt. Molo, Roma sacra. 1687. II. 32. Es scheint jetzt verschollen; denn die in England befindlichen gleichen Darstellungen können nur für Kopien gelten.

Die Kopien und die Skizze s. b) No. 59—62 und 168.

42) 1514? Altartafel in der Minoritenkirche S. Niccolò in Carpi. Nach Tiraboschi befand sich in Carpi eine Originalurkunde, daraus erhellte, dass sich in jener Kirche in der Kapelle der Familie Alessandrini eine »Ancona super Altare cum Beata Maria semper Virgine et Christo ejus filio in gremio M. Antonii Correggii« befand. Das könnte

also eine Pietà gewesen sein, d. h. der Leichnam Christi im Schooße der Jungfrau liegend; doch wird an einer anderen Stelle der Urkunde das Gemälde eine »Tafel mit der Madonna, ihrem Sohne und anderen Heiligen von der Hand des Correggio« genannt. Im J. 1594 wurde dieses Bild von seiner Stelle entfernt und dafür eine Tafel mit dem hl. Diego aufgestellt. Jene Urkunde ist verloren gegangen; doch ist sonst auch erwiesen, dass die Familie Alessandrini die Ausschmückung jener Kapelle sich angelegen sein liess. Das Bild von Correggio aber, wenn es überhaupt vorhanden war, ist seit lange verschollen; auch im 16. Jahrh. ist meines Wissens nirgends die Rede davon. Dass Tiraboschi fälschlich meinte, die Madonna des hl. Franziskus (jetzt in Dresden) sei das fragliche Werk, davon war schon im Texte die Rede. Das Bild müsste, wie sich aus dem an seine Stelle getretenen ergibt, oben im Halbkreise abgeschlossen und 7′ 4½″ hoch, 2′ 11″ breit Pariser Maß gewesen sein.

43) 1519. Verklärung des hl. Benedikt inmitten eines Chores von Engeln; Fresko in der kleinen Kuppel des Schlafsaales von S. Giovanni zu Parma. Nach dem angedruckten Berichte eines Casapini (18. Jahrh.?), wonach auch die vier Zwickel der Kuppel von Correggio bemalt gewesen wären. In demselben Schlafsaal befanden sich auch vier Statuen des Thonbildners Begarelli, der mit Correggio befreundet war und bisweilen, wie wir gesehen, gemeinschaftlich mit ihm arbeitete. Denkbar wäre wol, dass beide zusammen den Schlafsaal geschmückt hätten, dessen Ausstattung sich die Mönche offenbar Etwas kosten liessen. Auch die Darstellung, der von einer Engelschaar umgebene, aufwärts schwebende Benedikt, entspräche unserem Meister. Zudem sollen sich früher Belege von Zahlungen an Correggio aus dem J. 1519 im Kloster gefunden haben. s. Text XVI. Im 18. Jahrh. scheinen noch kümmerliche Reste dieser Malerei vorhanden gewesen zu sein; Anfangs des neunzehnten waren auch diese verschwunden.

44) 1517. Altarbild der hl. Martha für das Oratorium S. Maria della Misericordia zu Correggio. Neben der Martha noch die hh. Petrus, Leonhard und Maria Magdalena. Ueber die Schicksale des Bildes s. Text XIII.

Ob das in England bei Lord Ashburton befindliche Bild das von dem entstellenden Firniss wieder befreite Original ist, bleibt sehr zweifelhaft. s. b) No. 63.

45) 1528. Magdalena in einer Höhle kniend und betend. Die einzige Nachricht von diesem Bilde findet sich in einem Briefe der Veronica Gambara vom 3. Sept. 1528. s. Text XXIII. Kaum wahrscheinlich, dass eine »Maria Magdalena mit einem Kruzifix in der Hand«, in dem wahrscheinlich am Ausgange des 16. Jahrh. ausgestellten Inventar unter den Gemälden der Grafen Gonzaga von Novellara verzeichnet, jenes Gemälde sei; denn nach der Beschreibung in jenem Briefe hatte die Magdalena des letzteren die Hände gefaltet. Es hat sich von dem Bilde nicht die geringste Spur erhalten.

b) Angeblich.

Keinem Meister der Renaissance sind so viele Bilder zugeschrieben und untergeschoben worden, als dem Correggio. Insbesondere wusste man in Italien während des 17. und 18. Jahrh. eine Menge Werke aufzutreiben, die ihm angehören sollten: Arbeiten von seinen Nachfolgern oder von Nachahmern, wie z. B. Giulio Cesare Proccaccini, oder endlich alte Kopien, welche man für eigenhändige Wiederholungen ausgab. Auch absichtliche Täuschungen sind wol vorgekommen. Schliesslich behauptete jede Stadt, jede Privatgalerie Italiens von seinen Werken zu besitzen: in den alten Inventaren ansehnlicher italienischer Kunstsammlungen ist kein Meister häufiger vertreten (vergl. Campori's Raccolta di Cataloghi). Doch hat auch unser Jahrh., wenn es gleich mit solchen Taufen behutsamer geworden, noch eine gute Anzahl Bilder unter seinem Namen aufzuweisen, die nur Nachbildungen correggesker Motive oder alte Kopien sind oder auch zum Meister in eigentlich gar keiner Beziehung stehen. Alle diese Gemälde, davon viele aus früherer Zeit verschollen sind, aufzuführen wäre zwecklos. Nur diejenigen von einiger Bedeutung zu nennen kann Werth haben; und zwar auch die verschollenen oder deren heutiger Verbleib unbekannt ist, da das eine und andere davon wieder zu Tage kommen und weitere Täuschung veranlassen könnte.

Wenige sind unter diesen Gemälden, deren Unächtheit zweifelhaft ist; weitaus die meisten müssen dem Meister abgesprochen werden. Zur besseren Uebersicht ist das Verzeichniss eingetheilt in:

I. Bilder, deren jetziger Verbleib bekannt ist, No. 1—48.
II. Kopien, welche für Originalarbeiten gelten (zumeist erhalten), No. 49—71.
III. Bilder, welche verschollen sind oder deren gegenwärtiger Verbleib mir unbekannt geblieben, No. 72—107.
IV. Bilder, von denen wir nur noch durch Stiche Kenntniss haben, No. 108—153.
V. Skizzen. No. 154—173.

I. Bilder, deren jetziger Verbleib bekannt ist.

1) 1509—12? Madonna mit dem Kinde, dem kl. Täufer und einigen Engelsköpfen. Gegenwärtig im Besitze der Erben des Aless. Nievo

zu Mantua. Eher Schule des Mantegna. s. Text XI.

2) 1510—12? Madonna mit dem Kinde, den hh. Magdalena und Lucia; bez. ANTONIUS LAETUS FACIEBAT. In der Brera zu Mailand. Von *Mündler* für ächtes Jugendbild gehalten; indess schwerlich ächt. s. Text XI.

Kopie in der Sammlung des Kapitols zu Rom.

3) 1510—12? Madonna mit dem Kinde und dem kl. Täufer; auf Holz. Durch Vermächtniss der Familie Bolognini neuerdings in die Ambrosiana zu Mailand gekommen; dort als Scuola Parmigiana verz. Von *G. Frizzoni* für ein Jugendbild des Meisters gehalten. s. Text XI.

4) 1512? Das Wirthshausschild: Treiber mit ihren Maulthieren. Jetzt im Besitze der Herzogin von Sutherland zu Staffordhouse in England. Als besonderes Zeugniss für seine Aechtheit galt immer die Geschichte des Bildes, da es mit unzweifelhaften Werken Correggio's aus dem Besitze der Königin Christine von Schweden in denjenigen des Herzogs von Orleans überging (s. Die Danae). Dennoch zweifelhaft. Von Waagen (Treasures of Art, II. 62) für ächt gehalten. s. Text XI und Stiche No. 505.

5) 1513? Bildniss des Arztes. Gegenwärtig in der Galerie zu Dresden. Hat immer für ächt gegolten, weil es mit fünf anderen beglaubigten Werken Correggio's vom Herzoge von Modena an den König August III. von Polen verkauft worden (vergl. a) No. 8). Dennoch wahrscheinlich nicht von ihm. s. Text XI und Stiche No. 493.

6) 1514—1516? Christus am Kreuz, kleine Figur. Auf Leinwand. In der Sammlung des Grafen Paul Stroganoff zu St. Petersburg. Waagen (Gemäldesammlung der Ermitage etc. p. 409) ist geneigt das Bild in dieselbe Zeit mit der Madonna des hl. Franziskus zu setzen; er rühmt den edlen Ausdruck des Kopfes, die gediegene Ausführung und den feinen Ton des landschaftlichen Hintergrundes. Doch ist die Aechtheit zweifelhaft.

7) 1514—1516? Christus mit der Dornenkrone, das Kreuz tragend. Brustbild auf Holz. Im Belvedere zu Wien. Waagen (Kunstdenkmäler in Wien. p. 79) ist geneigt, das Bild für ein Jugendwerk des Meisters aus der Zeit der Madonna des hl. Franziskus zu halten. Doch ist die Aechtheit zweifelhaft. Wahrscheinlich dasselbe Bild, das sich schon in einem alten Inventar von 1720 (vergl. No. 24) also verzeichnet findet: No. 175. Ein Schiza, das Leyden Christi vorstellend, von Antonio Correggio. s. Stiche No. 393.

8) 1517? Vermälung der hl. Katharina. Mit der falschen Inschrift (Laus Deo — 1517, s. Text XIII). Kleine Figuren. In der Ermitage zu St. Petersburg. Waagen hält mit Recht das Bild nicht für ein Werk Correggio's, sondern für die Arbeit eines seiner besten Schüler. Früher im Besitz des Grafen Brühl (des sächsischen Ministers), der es zum Geschenke vom Herzoge von Modena erhalten haben soll, als die jetzt in Dresden befindlichen Gemälde Correggio's an König August III. übergingen. Schon 1781 in Petersburg (s. Huber, Notice des graveurs. Dresde 1781). Das Bild wurde lange Zeit für Original gehalten und dafür eine Bestätigung in J. E. Hugford (Vita di Ant. Dom. Gabbiani Pittor Fiorentino, Firenze 1762. p. 54) gefunden. Hier wird erzählt, dass dieser Maler Gabbiani (1652—1726) in Modena das Bildniss des Herzogs Rinaldo malte und zugleich »das berühmte Gemälde des Correggio«, Die Vermälung der hl. Katharina, kopirte (welche Kopie nach dem Tode des Malers an einen Engländer verkauft worden sei). Die hier erwähnte Vermälung ist wol dieselbe, welche später Graf Brühl besass; allein man wird schon damals die gute Schülerarbeit für ein Original gehalten haben. s. Stiche No. 361 und 362.

9) 1519? Madonna mit dem Kinde und den vier Schutzheiligen von Parma im Besitz des Herzogs Melzi zu Mailand (wahrscheinlich noch daselbst). Erworben gegen Ende des 18. Jahrh. von Giuseppe Baldrigi (Baldrighi), Maler von Parma, um 3500 Scudi. s. Text XVI.

10) Christus in der Glorie, das im Vatikan zu Rom befindliche Bild; s. a) No. 17 und Text XIII. Genannt Salvatore sull' Iride oder auch l'Umanità di Cristo. Nach Rom aus der Galerie Marescalchi zu Bologna gekommen. Gualandi erzählt in einem Briefe an Martini (p. 67) den Hergang der Auffindung; womit der Bericht Pungileoni's grossentheils übereinstimmt. Ein Kunsthändler Armandi (bei Pungileoni: Armanni, welches der richtige Name zu sein scheint) hatte es Anfangs des Jahrh. in Venedig entdeckt und gekauft. Nachdem es restaurirt war, wurde es als ein ächtes Bild des Correggio vom Conte Marescalchi erworben und in dessen Galerie 1817 auf 37,000 Scudi geschätzt. Nach Pungileoni hätte früher schon Lord Hamilton dem Armanni 16,000 Scudi geboten, dafür es aber nicht erhalten können. Es scheint, dass später das Bild heimlich nach Paris geschafft worden, dann von der päpstlichen Regierung reklamirt und in Folge dessen um 30,000 Lire gekauft wurde. Kopie aus der Schule der Caracci. s. Stiche No. 398 und 399.

11) Hl. Johannes mit dem Kreuze, stehende

Jünglingsfigur. Im Besitze der Familie G. G. Bianconi zu Bologna und hier für den einen Seitenflügel des ehemals in S. Maria della Misericordia zu Correggio befindlichen Triptychon's (s. a) No. 17) ausgegeben. Als Beweis wird angeführt: Don Siro, der im J. 1613 jenes Triptychon an sich gebracht, habe es wie urkundlich erwiesen den Grafen Gonzaga di Novellara 1635 zur Aufbewahrung übergeben; den 17. Mai 1644 dann zurückverlangt, aber nicht erhalten; als er dann den 25. Okt. 1645 zu Mantua gest., sei das Bild im Besitze jener Gonzaga geblieben. Aus dieser Sammlung, welche bis 1788 sich erhielt, kaufte es im J. 1797 ein Panelli; von diesem gelangte es durch Erbschaft an den Doktor G. G. Bianconi. Gestützt wird jener Beweis noch durch ein altes Inventar der den Gonzaga di Novellara angehörigen Kunstschätze, in welchem sich ein »Hl. Johannes, ganze Figur« verzeichnet findet. Allein eben dieses Inventar spricht vielmehr gegen die Annahme, dass der in Bologna befindliche Johannes eines der Flügelbilder jenes Triptychon's sei. Denn nur von einem Johannes ist in dem Inventar die Rede, nicht aber von den anderen Theilen des Triptychon's; und zwar ist das Bild angeführt als Eigenthum der Gonzaga, da sein Schätzungspreis — 100 Doppie — angemerkt ist. Zudem scheint dieses Verzeichniss um oder bald nach 1600 ausgestellt zu sein, zu einer Zeit also, wo Don Siro das Triptychon selbst noch nicht besass. — Zu diesem gehörte also der Hl. Johannes der Gonzaga di Novellara sicher nicht; ob es dennoch ein ächtes Bild des Meisters war, steht dahin und ist um so zweifelhafter, als sonst von den angeblichen Correggio's dieser Sammlung sich keiner erhalten zu haben scheint — was für ihre Aechtheit überhaupt verdächtig ist. s. Die Literatur: Notizie etc. — Beschreibung des Bildes zu Bologna bei Pungileoni: Der Täufer, lebensgross, ist mit lachendem Gesicht dem Beschauer zugewendet, ein Theil der Brust und das rechte Bein entblösst, bekleidet mit einem grünen und rothen Mantel. s. Stiche No. 405.

12) Madonna mit dem Kinde und dem kl. Täufer. Anfang dieses Jahrh. im Besitze des Malers B. Martini zu Parma und von der Akademie daselbst für ächt erklärt. Verkauft von Martini an den Kunsthändler Tamburini in Mailand, von diesem an einen Engländer. Auf einer Versteigerung von Christie zu London kam es 1851 mit der Sammlung des verstorbenen Generals Sir John Murray unter den Hammer. Wahrscheinlich in England geblieben. Sehr zweifelhaft. s. Text XI.

13) Madonna das Kind ankleidend, ähnlich wie a) No. 23 aber mit einem hl. Joseph, welcher dahinter auf einem niedrigen Plane sitzend demselben Früchte darreicht: Skizze auf geöltem Papier, gegen Ende des 18. Jahrh. im Besitze des Carlo Bianconi, Sekretärs der Akademie der bildenden Künste zu Mailand (s. Literatur die Monographie: Notizie intorno a due pitture di Ant. Allegri); neuerdings bei Gio. Batt. Bianconi zu Bologna. s. Stiche No. 371 u. 372.

Kopien nach einer solchen Darstellung werden angeführt von Annibale Caracci in Capo di Monte zu Neapel und von Franc. Brizio in der Galerie Sampieri zu Bologna: was wenigstens dafür zu sprechen scheint, dass ein solches Bild von der Hand Correggio's existirt hat.

14) Madonna mit dem ihr zulächelnden Kinde. Im Besitze des Marchese Ces. Campori zu Modena. Befand sich früher im Schlosse Soliera unweit von Correggio, das im 17. Jahrh. vom Kardinal Campori erworben wurde. Das von der Familie immer sehr geschätzte Bild wurde zuerst von dem Maler Vincenzo Rasori für einen ächten Correggio erklärt (s. die Zeitung: La Ghirlandina. Modena, 1853 No. 1). Keine weitere Beglaubigung. s. Text XVII.

15) Madonna mit dem Kinde und dem hl. Antonius. In Schloss Sanssouci bei Potsdam. s. Stiche No. 344. Nicht von Correggio.

16) Madonna mit Kind und dem kl. Johannes. Bei Earl of Normanton auf Somerley in England. Nur ein mittelmässiges Schulbild.

17) Madonna das Kind küssend. Kleines Bild in Oval. Bei Lord Carlisle zu London. Waagen (Treasures etc. II. 278) scheint geneigt, das Gemälde wegen seines feinen Helldunkels und der vollendeten Ausführung für ächt zu halten. Vielleicht dieselbe Darstellung wie Stich No. 314?

18) Madonna mit dem Kinde und dem hl. Joseph. Bei Colonel Wyndham auf Petworth in England. Nach Waagen (Treasures etc. III. 43): »Schönes Bild in zartem gebrochenen Tönen, ähnlich der Vierge au Panier in der Nationalgalerie«. Doch ist die Aechtheit zweifelhaft.

19) Madonna mit dem Jesuskinde und dem kleinen Johannes. Im Museum zu Madrid. Von einem Schüler oder Nachahmer des Meisters.

20) Madonna mit dem Kinde. Kleines Bild auf Leinwand. Die sitzende Jungfrau hält mit beiden Händen das Kind auf ihren Knien. Dieses, in weissem Hemde, hält spielend den Zeigefinger der linken Hand an den Mund, indem es mit der Rechten den Daumen der einen Hand Maria's festhält. Gegenwärtig im Besitze des Grafen Gallenberg zu Krain. Das Bild gehörte

ehemals dem bekannten Brambilla, dem Arzte Kaiser Joseph's II.; später ging es durch Vermittlung des Kardinals Caprara an den Freiherrn Brabeck über, der es als eines der besten Bilder seiner Sammlung auf Schloss Söder bei Hildesheim betrachtete. Auch wurde es damals von Kennern für ein ächtes Bild des Meisters angesehen (vergl. F. W. von Ramdohr, Beschreibung der Gemäldegalerie des Freiherrn von Brabeck, Hannover 1792, und F. Weitsch, s. Literatur). Nach dem Tode Brabecks (1814) ging dessen ganze Sammlung an den Grafen Andreas Stolberg über. Als sie endlich im J. 1859 unter den Hammer kam, wurde das Bild vom Grafen Gallenberg um 4955 Thlr. erstanden. Aechtheit doch zweifelhaft. s. Stiche No. 346—348.

21) Madonna mit dem Kinde unter einem Baume sitzend, zu beiden Seiten die hh. Ildefons und Hieronymus. Das Bild stammt aus Parma. Von Holz auf Leinwand von Bonnemaison in Paris 1807 übertragen; sehr verdorben. In der Pinakothek zu München. Im neuesten Katalog (1869) nur als ein zweifelhaftes Werk des Meisters angeführt. Jedenfalls nicht von Correggio.

22) Madonna mit dem Kinde in der Glorie zwischen Engeln; unter ihr die hh. Jakobus und Hieronymus mit dem Donator. Auf Holz. In der Pinakothek zu München. Nicht von Correggio. Das Bild zeigt neben correggesken rafaelische Einflüsse; Mündler ist geneigt an Girolamo da Carpi zu denken. Es hat viel von der Art des Bagnacavallo. s. No. 352. 353. 415.

22a) Madonna mit dem Kinde zwischen den hh. Katharina und Hieronymus, in einer Landschaft. In der Sammlung Lachnicki zu Warschau (*Notiz von L. Gruner*). Schwache Nachahmung des Meisters.

22b) Madonna stehend, das an ihrer Brust liegende Kind haltend. In Wasserfarben. Im Museum zu Neapel. Nicht von Correggio.

23) Das Christkind die hl. Katharina segnend, in der Luft ein mit der Palme herabschwebender Engel. Bei dem Earl of Yarborough auf Brocklesby in England. Nach Waagen (Galleries etc. p. 503) von Correggio's Schüler Giorgio Gandini.

24) Christus treibt die Käufer und Verkäufer aus dem Tempel. Skizze auf Holz. Im Belvedere zu Wien. Geistreich behandelt, aber nicht von Correggio. Auch ist es in dem alten Inventar der Wiener Galerie von Ferd. von Storffer (mit Miniaturen aller Gemälde) aus den J. 1720, 1730 und 1733, das sich in der Hofbibliothek zu Wien befindet und dessen Verzeichniss Perger (in den Berichten und Mittheilungen des Alterthums-Vereins zu Wien VII. 135—150) mitgetheilt hat, nur als nach Coregio bezeichnet.

25) Kreuztragung (Gang zum Kalvarienberg) in der Akademie zu Parma, öfters dem Correggio zugeschrieben. Wahrscheinlich ein Michelangelo Anselmi.

26) Kreuzabnahme. Auf Holz. Als Skizze behandelt. Im Museum von Neapel. Nicht von Correggio.

Auch eine Hagar in der Wüste wurde ihm daselbst früher zugeschrieben.

27) Ecce Homo, unvollendet. Auf Holz. Bei Earl Cowper zu Panshanger in England. Nach Waagen (Galleries etc. p. 345) wäre der fertige Kopf Christi »würdig des grossen Namens, welchen das Bild trägt«. Die Aechtheit sehr zweifelhaft.

28) Ecce Homo: Christus mit der Dornenkrone, Brustbild. Auf Holz. In der Pinakothek zu München. Früher als ächt, aber im neuen Kataloge (1869) als angeblich angeführt. Doch ist das Bild, auch nach Mündler's Ansicht, nur ein schwaches Werk des Domenico Feti. Unter diesem Namen finden sich Wiederholungen des Bildes im Kleinen, z. B. in der Galerie Costabili zu Ferrara. Wahrscheinlich aus der alten Düsseldorfer Galerie, wo sich ein Ecce Homo mit ganz derselben Inschrift befindet. Dorthin war es aus der Burgkapelle zu Düsseldorf gekommen, wohin es die Gemalin des Pfalzgrafen Philipp Wilhelm von Bayern-Neuburg gestiftet hatte. Ist das Bild, wie nicht zu zweifeln, dasselbe, so ist nur zu verwundern, wie es in der Düsseldorfer Galerie als ein Werk ersten Ranges angesehen werden konnte.

29) Das dornengekrönte Antlitz Christi auf dem Tuche der Veronika. Auf Seide. In der Galerie zu Berlin. Nicht von Correggio.

30) Angesicht Christi auf dem Tuch der hl. Veronica. In der Galerie zu Turin. Nicht von Correggio.

31) Hl. Johannes als Knabe in der Wüste, auf das Kreuz zeigend. Bei Lord Carlisle zu London. Nicht von Correggio.

32) Haupt des Täufers in der Schüssel. Auf Leinwand. Früher im Poggio Imperiale bei Florenz, jetzt in den Uffizien daselbst. Nicht von Correggio.

33) Hl. Sebastian. Brustbild auf Holz. Im Belvedere zu Wien. Nicht von Correggio, aber wol von einem guten Schüler desselben, den Mündler für Bernardino Gatti, genannt il Sojaro hält. s. Stiche No. 413.

33a) Engelskopf, in Fresko auf Kalk gemalt. In der Pinakothek zu München. Entschieden correggesker Typus; auch die Behandlung erinnert an den Meister. Mündler war daher geneigt an die Aechtheit zu glauben; und der Gedanke liegt nahe den Kopf für ein Bruchstück aus der Tribune in S. Giovanni zu Parma (s. a) No. 3) zu halten. Allein ich zweifle daran; die Färbung ist zu matt,

die Schatten zu schwer. Wol Kopie oder gute Arbeit eines Schülers.

34) Apollo und Marsyas. Noch vor Kurzem im Besitze des Herzogs Litta zu Mailand; ursprünglich Deckel eines musikalischen Instruments. Nach (nicht gedruckten) Briefen des Pater Resta vom 31 März 1699 und 16. Nov. 1709 befand sich das Bild damals beim Grafen Orazio Archinto zu Mailand, kam von diesem an den Grafen Giulio Visconti und hierauf durch Erbschaft an das Haus Litta. Jedenfalls kein Correggio; von *Mündler* für ein vorzügliches Werk des Rosso gehalten. Es behandelt verschiedene Motive; rechts Wettstreit des Apollo und Marsyas im Flötenspiel, im Beisein von Minerva und Midas; gegen die Mitte Apollo den Marsyas schindend; weiter zurück Minerva dem Midas Eselsohren ansetzend, während mehr nach vorn sein Diener dem Boden das Geheimniss anvertraut. s. Text XVI. und Stiche No. 448.

Ob wirklich einmal Correggio die Geschichte des Apollo und Marsyas gemalt hat, wofür wir nur das eine im Texte besprochene Zeugniss des Lod. Dolce haben, muss dahingestellt bleiben.

35) Venus mit dem schlafenden Amor und zwei anderen Liebesgöttern. In der Galerie Liechtenstein zu Wien. Nach Waagen (Kunstdenkmäler in Wien. p. 260) ein Giulio Cesare Proccaccini, der überhaupt die Weise Correggio's nachzuahmen suchte. s. Stiche No. 458 und 459.

36) Venus den Amor entwaffnend, dabei ein Satyr. Die Komposition, die sich in mannigfachen Wiederholungen findet, wird dem Correggio zugeschrieben, ohne dass sich jemals das Original hätte nachweisen lassen. Auch die Zeichnung wol nicht von ihm. — Eine jener Wiederholungen, für ächt ausgegeben, schwach in der Modellirung und schwer im Ton, jedenfalls ein Bild aus späterer Zeit, bei Lord Folkestone in Longford Castle (England). Vergl. Stiche No. 461 und 462.

37) Cupido als Bogenschnitzer, mit zwei Amorinen. Im Belvedere zu Wien. s. Text XXV. Ihm früher öfters zugeschrieben, auch auf dem Stiche von Van der Steen (s. Stiche No. 468—473) als Correggio bezeichnet. Unzweifelhaft ein Werk Parmigianino's; auch die Erfindung nicht von Correggio.

38) Junger Faunskopf. Auf Papier; auf Leinwand aufgezogen. In der Pinakothek zu München. Früher als ächt, im neuen Kataloge (1869) als angeblich angeführt. Sicher nicht von Correggio. Nach Mündler (Recensionen, 1865. p. 365) aus der Schule des Caravaggio. s. Stiche No. 481.

39) Kleiner Faun, auf der Pansflöte blasend. Auf Holz. In der Pinakothek zu München. Früher dem Garofalo zugeschrieben; wahrscheinlich aus der venezianischen Schule. Sicher nicht von Correggio.

40) Der Sturz Phaeton's. Bei Lord Methuen auf Corsham Court in England. Nicht von Correggio.

41) Bildniss eines Grafen Sanvitale (?). In der Galerie zu Parma. Dort nach Gutachten des Kupferstechers Paolo Toschi »dem Correggio zugeschrieben«. Nicht von ihm. s. Text XI.

42) Bildniss eines bewaffneten Mannes (?). Im Palast Hampton Court bei London. Nach Waagen (Treasures etc. II. 364) ein gutes Bild aus der venezianischen Schule. *Mündler* hielt es vielmehr für das Porträt eines Bildhauers und für eine gute Arbeit des Lorenzo Lotto. Letzteres wol das Richtige. s. Stiche No. 495.

43) Bildniss eines Mannes mit einem Degen, der einen Brief hält. In der Ambrosiana zu Mailand. Nicht von Correggio.

44) Männliches Bildniss in schwarzer Kleidung und mit schwarzem Barett. In der Ermitage zu St. Petersburg (aus der Sammlung Sagredo zu Venedig). Gutes Bild der Blütezeit, aber kein Correggio.

44a) Bildniss des Cesare Borgia (Herzog Valentino) einen Dolch haltend, in einer Landschaft. Befand sich am Beginn des 18. Jahrh. in der Sammlung des Herzogs von Bracciano zu Rom, welche aus dem Besitze der Königin Christine von Schweden stammte und später in die Galerie Orleans überging. Dass das Bild von Correggio herrühre, war schon desshalb nicht möglich, weil derselbe sicher nicht nach Rom gekommen. Beim Verkauf der Galerie Orleans in England kam es um £ 500 in die Sammlung Hope zu London, wo es sich meines Wissens noch befindet. Auch Waagen, der es daselbst sah, erklärte es für das Werk eines anderen Meister (Treasures etc. II. 490).

45) Kopf einer Alten (hl. Anna?). In die Galerie zu Bergamo aus der Sammlung Lochis übergegangen. Neuere Arbeit im Charakter eines Studienkopfes (*Notiz von G. Frizzoni*).

46) Kopf einer todten alten Frau. In die Galerie zu Bergamo aus der Sammlung Lochis übergegangen. Hat nicht das Geringste mit dem Meister gemein (*Notiz von G. Frizzoni*).

---

47) 1519? Freskomalerei in dem Benediktinerkloster S. Giovanni zu Parma: in einer Nische, die früher zum Novizengarten gehörte. Dieselbe wurde, da später (1660) ein Refektorium ihr gegenüber erbaut wurde, verschlossen und lange Zeit als Rumpelkammer benutzt; dadurch wurde die Malerei zum grössten Theile zerstört, was Mengs

sehr beklagt haben soll. Ihm muss also, was davon noch übrig, als ächt erschienen sein. Auch hier waren, ähnlich wie in S. Paolo, in einer Laube spielende Kinder dargestellt, von denen man wenigstens einige dem Correggio selber zuschreiben zu müssen glaubte. Doch verräth schon die etwas steife Haltung derer, die sich noch erkennen lassen, eine Schülerhand. Auch fand Pungileoni in den Ausgabebüchern im Archiv von S. Giovanni, dass »1544 der Garten der Novizen von Leonardo (d. i. Leonardo da Monchio) und Francesco Maria (Rondani) gemalt« wurde, während nach einer anderen Nachricht (in einem in der Bibliothek zu Parma befindlichen MS. eines Pater Baistrocchi) schon in einem Ausgabebuch der J. 1520—1528 Arbeiten dieser beiden Künstler in jenem Garten vorkommen. Letztere sind allerdings als Fresken, welche die Wunder des hl. Benedikt in schönen Landschaften darstellten, verzeichnet. Doch liegt die Vermuthung nahe, dass dieselben Meister auch jene andere Arbeit geliefert. s. Text XVI.

48) Freskomalereien in drei Gemächern der Benediktiner-Abtei zu Torchiara bei Parma; nach Tiraboschi sollten die Kinder und andere Figuren von Correggio's Hand sein, während die übrige Ornamentation als Werk des Francesco Rondani (Schülers und Gehülfen des Correggio) angesehen wurde. Indessen gehört wol die ganze malerische Ausstattung dem Rondani an. Erhalten scheinen noch in einem Zimmer Kinder, welche eine Ziege zum Opfer führen; einige von ihnen halten Schwalben in der Hand, was ebenfalls auf Rondani als Urheber hinzudeuten scheint, da sich öfters auf seinen Bildern Schwalben als sein Zeichen (mit Anspielung auf den Namen: rondinelle) finden. s. Text XVI.

II. Kopien, welche für Originalarbeiten ausgegeben werden (meist erhalten).

Alte gute Kopien von den hervorragenden Werken des Meisters finden sich in reicher Anzahl in allen grossen Sammlungen vom 16. bis zum 18. Jahrh. verzeichnet: konnte man die Originale nicht haben, so wollte man wenigstens Nachbildungen. Gingen nun solche Kopien aus berühmten italienischen Sammlungen in andere Hände über, so war man rasch geneigt sie für ächte Werke zu halten. Einige davon sind von besonderem Interesse, sofern die Originale verloren gegangen.

49) 1515 oder 1516? Ruhe auf der Flucht in Aegypten (mit dem knienden hl. Franziskus). In den Uffizien zu Florenz unter dem Namen des Meisters. Nicht ächt, sondern Kopie nach einem jetzt verlorenen Bilde (s. a) No. 16). Vielleicht die Kopie Boulanger's? Der Katalog bemerkt, dass man nicht wisse, wie das Bild in die Galerie gekommen sei. s. Text XIII und Stiche No. 374—376.

50) 1517? Eine Ruhe auf der Flucht, welche dem Meister zugeschrieben wurde, ist durch einen Stich von Ravenet (s. Stiche No. 373a) bekannt. Die jugendliche Madonna sitzt in ermüdeter Stellung, das ruhende Kind auf ihrem Schooße: sie betrachtet es mit der anmuthigsten Innigkeit, wie wenn sie nur ruhte, um ihm Ruhe zu gönnen; oben einige kleine Engel, von denen einer sich auf den Zweig eines Palmenbaumes stützt. Die Gruppe der Jungfrau hat Ähnlichkeit mit der Zingarella, und sehr wahrscheinlich war das Bild nur eine Kopie derselben mit Veränderungen. Von dem Gemälde selber findet sich keinerlei Nachricht; jedenfalls ist es längst verschollen.

51) Madonna mit dem Kinde unter Palmen. Früher im Kab. Rob. Udney zu London. Wie die Zingarella (a) No. 24). Angebl. ächte Kopie von Lod. Caracci, die eine Zeitlang für Original galt. Verschollen? Stiche No. 190.

52) Madonna mit dem Kinde unter Palmen ruhend. Auf Leinwand. Im Belvedere zu Wien. Alte Kopie nach der Zingarella im Museum zu Neapel.

53) Madonna mit dem schlafenden Kinde unter einem Palmbaume, genannt la Zingarella, ganz ähnlich wie b) No. 50, aber nur mit dem Einen die Palmzweige herabneigenden Engel. Früher in der Galerie zu Dresden, wohin es als Geschenk des Kardinals Alessandro Albani an August III. von Polen gekommen war. Es galt für ächt, war aber wahrscheinlich nur eine alte Kopie von a) No. 24. Mir unbekannt, wo sich das Bild jetzt befindet.

No. 53a) Eine andere Kopie, die ebenfalls für Original ausgegeben wurde, besass früher der Fürst Chigi in Rom.

54) Die das Kind anbetende Madonna. Auf Holz. In der Galerie Leuchtenberg zu St. Petersburg. Alte Kopie nach dem Bilde in den Uffizien zu Florenz (a) No. 22).

55) Madonna della Cesta (La Vierge au Panier). Dieselbe Darstellung, wie a) No. 23. Befand sich früher in der Galerie des Herzogs von Orleans, in welche es mit anderen (ächten) Werken Correggio's aus der Galerie Odescalchi zu Rom übergegangen war. Das Bild wurde für Original gehalten, ist aber nur eine gute alte Kopie: möglicher Weise diejenige des Girolamo da Carpi (s. Text XVI), welche Vasari dem Original zum Verwechseln gleich erklärte. Nach England verkauft, befand es sich schon zu Anfang dieses Jahrh. in der Galerie Stafford oder Bridgewater zu London, welche jetzt dem Lord Ellesmere gehört. Dort sah Waagen

(Treasures etc. II. 30) das Bild noch in den fünfziger Jahren. s. Stiche No. 307.

56) 1519? Noli me tangere: Christus erscheint der Magdalena als Gärtner. Im Madrider Museum. Die Aechtheit des Bildes sehr zweifelhaft; wahrscheinlich alte Kopie. s. das Nähere a) No. 21. Stiche 391.

57) Dieselbe Darstellung, früher in der Galerie Orleans. s. das Nähere a) No. 21. Beim Verkauf der Galerie kam das Bild nach England. In einer Versteigerung zu London im J. 1802 wurde es von John Udny um 325 £. erstanden, 1839 aber beim Verkauf von dessen Sammlung um 141 £. vergeben. Schon dieser Preis bezeugt, dass man das Bild nicht für ächt hielt. Stiche No. 390.

58) Leichnam Jesu mit Johannes und den hh. Frauen. Im Museum zu Madrid. Nach dem zu Parma befindlichen Bilde (a) No. 10).

59) Der fliehende Jüngling auf dem Oelberge. Im 18. Jahrh. im Besitze des Grafen Khevenhiller zu Mailand. Kopie nach a) No. 41. Scheint jetzt verschollen.

60) —— Dass. Mit der falschen Jahrzahl 1505. Im 18. Jahrh. zu Rom von Lanzi für ächte Wiederholung gehalten. Scheint verschollen.

61) —— Dass. Im Besitze des Herrn Des Foyes zu Paris. Scheint ein anderes Exemplar als die vorhergehenden.

62) —— Dass. Befand sich noch kürzlich im Nachlass der Lady Sikes zu London. Scheint gleichfalls ein anderes Exemplar als No. 59 u. 60.

63) 1517? Die hh. Martha, Maria Magdalena, Petrus und Antonius von Padua (auf Einer Tafel, Leinwand). Im Besitze des Lord Ashburton in London. Von Waagen (s. Text XIII) für ächt gehalten, d. h. für das Original, welches Correggio 1517 für S. Maria della Misericordia in seiner Vaterstadt malte. s. a) No. 44. Da das Bild aus der Sammlung Ercolani zu Bologna stammt, so kann es nicht dasselbe sein, welches Lanzi für das ächte hielt; jenes nämlich, welches um 1800 der Kunsthändler Ant. Armanno an sich brachte, reinigte und zu Rom unter vielem Zulauf der Fremden sehen liess. — Zweifelhaft. Vielleicht nur Kopie.

64) Eine hl. Martha mit anderen Heiligen, »eine der ersten Arbeiten Correggio's«, behauptete auch das Haus Marescalchi zu Bologna zu besitzen. Wahrscheinlich eine Kopie des für S. Maria della Misericordia gemalten Bildes (s. Martini, p. 72).

65) Büssende Magdalena in der Grotte liegend. Bei Lord Ward in London. Das Bild war früher (*nach Mittheilung von L. Gruner*), stark übermalt, im Palast Odescalchi zu Rom, kam also vielleicht aus der Sammlung der Christine von Schweden und wurde, verkauft, die Ursache eines langen Prozesses. Galt lange für eine ächte Wiederholung des Dresdner Bildes (a) No. 30), ist aber nur eine gute alte Kopie. Nach Waagen (Treasures etc. II. 234) zeigt der landschaftliche Hintergrund die Hand eines Niederländers.

66) Martyrthum der hh. Placidus und Flavia. Im Museum zu Madrid. Kleine Kopie nach dem zu Parma befindlichen Bilde (s. a) No. 9).

67) Jo, von dem in einer Wolke gehüllten Jupiter umarmt (lebensgross). Auf Leinwand. Im Berliner Museum. Gute alte Kopie; nach dem Bilde im Belvedere zu Wien, s. a) No. 34; lange für ächt gehalten (kommt nach Passavant, Kunstblatt 1844, p. 118, in der Klarheit des Helldunkels sowie in der Feinheit der Töne dem Original nicht gleich). Das Gemälde befand sich in der reichen Sammlung der Königin Christine von Schweden; in dem schwedischen Inventar von 1652 ist es unter No. 90 also verzeichnet: Un grand tableau, ou est peint une femme nue, et une main qui sestendant des nuages l'empoigne. Es ist daselbst unter den Bildern angeführt, welche aus Prag stammen, war also ohne Zweifel aus den Kunstschätzen Rudolf's II. nach der Einnahme Prags im J. 1648 nach Stockholm gebracht worden. Rudolf II. hatte auch, wie wir gesehen, das Original besessen; und sehr wahrscheinlich gehörte diese Nachbildung zu jener Anzahl von Kopien, welche der Botschafter Khevenhiller, bevor er die Originale erhalten konnte, am 30. Dez. 1587 an den Kaiser abschickte. Doch ist sie in dem alten Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer nicht verzeichnet. — Das Bild theilte dann die ferneren Schicksale der Sammlung, welche Christine nach ihrer Abdankung mit sich nahm (vergl. a) No. 35) und kam auf diese Weise in den Besitz des Regenten Philipp von Orleans. Dessen Sohn Ludwig, der in seiner Frömmelei an dem Ausdruck des Kopfes Anstoss nahm, schnitt denselben heraus; auch sollte das Bild verbrannt werden. Doch vermochte der Direktor der königlichen und der herzoglichen Galerie, der Maler Charles Coypel, es zu retten und erhielt es zum Geschenke; er malte einen neuen Kopf hinein, änderte aber auch an den Händen der Jo. Aus seinem Nachlasse erwarb es 1752 ein Herr Pasquier um 5602 Livres und nach dessen Tode 1755 Friedrich der Grosse, der das Bild nach Sanssouci brachte. 1806 als Kriegsbeute nach Paris geführt, wurde es unter Denon's Aufsicht restaurirt, wobei Prudhon Coypel's schlechten Kopf durch einen besseren ersetzte. 1814 kam es nach Sanssouci zurück, 1830 in das Berliner

Museum und wurde hier von Schlesinger mit Sorgfalt restaurirt und von den Retuschen gereinigt. Prudhon's Kopf ist geblieben. Stiche No. 436—446.

68) Leda mit ihren Gespielinnen; bloss Leda mit den beiden badenden Mädchen und den Schwänen, ganz so wie in dem zu Berlin befindlichen Originale (s. a) No. 35), aber ohne den Genienknaben und die Putten, welche sich auf der linken Seite des Bildes finden. Im Palazzo Rospigliosi zu Rom. Hat oft und lange für eine ächte Wiederholung gegolten, ist jedoch nur eine alte gute Kopie. Die Geschichte des Bildes freilich liesse annehmen, dass wir es hier mit einer eigenen Arbeit Correggio's zu thun haben. Das Bild befand sich nämlich ursprünglich im Besitze des Kardinals Gio. Salviati, eines Neffen Leo's X., und ist im Inventar seines Nachlasses, als er den 28. Okt. 1553 zu Ravenna gest., also verzeichnet: »In Roma uno quadro con una Leda con certi putti«. Diese Bezeichnung ist allerdings ungenau, da gerade die Putti fehlen; doch kommen derartige Versehen und Nachlässigkeiten in älteren Inventaren öfters vor. Coppi (s. Literatur) glaubt, dass der Kardinal es von Correggio selbst erworben, als er einmal auf einer im Auftrage des Papstes in die Lombardei unternommenen Reise auch nach Parma gekommen und dort des Meisters Werke gesehen habe. Doch ist dies blosse Vermuthung. Im 17. Jahrh. war das Bild im Besitze des Herzogs Giacomo Salviati zu Florenz; in seinem Testamente vom J. 1668 findet sich folgende Beschreibung: »Tre figure di mezza proporzione, nude, che si bagnano, con due cigni ed un' aquila (dieser nämlich findet sich hier zugefügt) in un paese, in tavola. Mano del Correggio«. Daselbst ist auch Das Ecce homo erwähnt (a) No. 28), dessen Scannelli gedenkt, während dieser Nichts von Der Leda sagt. Beide Bilder kamen 1718 an die Familie Colonna durch die Heirat eines derselben mit einer Salviati. Schon als der Maler P. Battoni die Kunstwerke dieses Colonna nach seinem Tode inventarisirte, galten beide, wie wir oben gesehen, für Kopien, wogegen J. Reynolds die Leda noch für ächt hielt. Letztere kam bei des Fürsten Filippo Tode im J. 1818 an dessen Tochter Margherita und durch ihre Verheiratung an das Haus Rospigliosi. s. Stiche No. 447.

69) Schule des Amor, s. a) No. 32. Alte Kopie. Sie befand sich unter den Gemälden, welche von der Königin Christine von Schweden an den Fürsten Livio Odescalchi zu Rom und von diesem an den Herzog von Orleans kamen. Bei dem Verkauf von dessen Sammlung in London 1799 wurde sie von einem Herren Willett erworben. Später war sie in der Sammlung des Chevalier Errard zu Paris und ging auf der Versteigerung derselben im J. 1832 um 10,000 Fr. weg. Mir unbekannt, wo das Bild geblieben.

70) Schule des Amor, s. a) No. 32. Alte Kopie; sehr verdorben. Nach Waagen wäre auch diese im Besitze des Principe della Pace gewesen; nach Landon dagegen brachte sie Anfangs dieses Jahrh. ein gewisser Andriel aus Italien nach Paris. Sie kam alsdann in die Galerie des Baron Massias. s. Stiche No. 466.

71) Allegorie. Unvollendetes Oelbild; wahrscheinlich Kopie mit Veränderungen nach dem »Triumph der Tugend« (im Louvre, s. a) No. 37). Früher im Palast Altieri zu Rom, dann im Besitze des Malers David Wilkie, jetzt bei Sir Thomas Sebright auf Beechwood in England.

III. Bilder, welche verschollen sind oder deren gegenwärtiger Verbleib unbekannt.

72) 1508—1509. Hilft bei den Freskomalereien im Palast der Francesca di Brandenburgo in Correggio (nicht mehr erhalten). Kaum glaublich. s. Text XI.

73) 1509 oder 1516—1518? Malereien in dem älteren Palaste (dem des Niccolò di Correggio) zu Correggio (nicht mehr erhalten). Nach der Chronik der Zuccardi und nach Tiraboschi. Zweifelhaft. s. Text XI.

74) 1509—1512? Landschaft im 17. Jahrh. in der Galerie der Gonzaga di Novellara (Nach dem Bericht des Padre Pier Maria da Modena in den Memorie storiche di Novellara). In einem älteren Inventar dieser Sammlung von Anfang des 17. Jahrh. nicht verzeichnet. Verschollen. Zweifelhaft. s. Text XI.

75) 1509—1512? Madonna um 1700 im Besitze des Marchese del Carpio, der sie um 800 Scudi von einem Muzio Orsini gekauft hatte. s. Stiche No. 369. Die Jungfrau ist auf der Flucht nach Aegypten gedacht; auf dem Esel sitzend beobachtet sie eine Mutter mit zwei Kindern, deren eines sie eben gestillt hat. Auf derselben Seite mit dieser Gruppe ein sitzender Kriegsmann, welcher mit den Händen den rechten Fuss hält. Da das Landschaftliche in dem Bilde eine grosse Rolle spielt, hat man es früher bisweilen auch als Landschaft bezeichnet. Scheint verschollen. s. Text XI.

76) 1509—1512? Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Täufer. Im 18. Jahrh. in der Galerie des Herzogs von Modena, vom Grafen Jacopo dalla Pallude in seinem Katalog dem Meister zugeschrieben. Verschollen. Unächt. s. Text XI.

77) 1511—1513. Fresken in der Vorhalle und in der Kapelle des Mantegna von S.

Andrea zu Mantua. Nicht mehr erhalten. s. Text IX.

78) 1511—1513. Reiterbildniss des Franc. Gonzaga (Fresko) an der Piazza delle Erbe in Mantua. Nicht mehr erhalten. s. Text IX.

78a) Altarbild im Hospitale S. Brigida zu Rom (verschollen). s. Text X.

79) 1512? Madonna mit dem Kinde, der hl. Anna und einem Mönch. Im 18. Jahrh. im Besitze des Sav. Bettinelli zu Mantua. Verschollen. Sehr zweifelhaft. s. Text XI und Stiche No. 357.

80) 1512—1514? Scene aus dem Leben der hl. Caecilia. Das Bild im 18. Jahrh. im Palazzo Borghese befindlich, wurde von Richardson (Description etc. Amsterdam 1728. II. 306) und von Richard (Description de l'Italie. Dijon 1766. VI. 85) für einen jugendlichen Correggio gehalten, für ein Werk der ersten Art des Meisters, da er eben aus der Schule der Mantegna kam. Beschreibung nach Richardson: ein junger Mann tritt in das Gemach der Caecilia, um die Heilige gewaltsam zu entführen, bleibt aber bestürzt stehen beim Anblick der Engel, welche eine Krone über ihrem Haupte halten. — Vor dem 18. Jahrh. geschieht meines Wissens nirgends Erwähnung des Bildes. Schon die Bemerkung, die Darstellungsweise sei hart und steif (obwol sie von Verständniss für Lichtwirkung zeuge), spricht gegen die Aechtheit. Verschollen?

81) 1516 oder 1517? Herodias, welche in der Schüssel das Haupt des hl. Johannes aus der Hand des Henkers empfängt. Gemalt für das Oratorium S. Maria della Misericordia, doch erst nach Angaben des 17. Jahrh., so dass die Nachricht zweifelhaft bleibt. Das Bild befand sich zu jener Zeit zuerst im Besitz der Grimani zu Venedig, dann in den Händen des Malers Niccolò Renieri (Regnier) daselbst. Längst verschollen.

82) 1519? Altarblatt: Madonna mit den hh. Christoph, Michael und dem kleinen Johannes dem Täufer (nicht ganz lebensgrosse Fig.). Früher in der Galerie Pitti zu Florenz; sein jetziger Aufenthalt unbekannt. s. Text XVI. Ein ganz ähnliches Bild findet sich in einem alten Inventar (vom J. 1690) der ansehnlichen Gemäldesammlung der Familie Boscoli zu Parma verzeichnet: »Ein Bild auf Holz gemalt von Antonio Correggio, in seiner ersten Manier; darauf eine Madonna, welche das Kind auf die Schulter des sich beugenden hl. Christoph setzt; auf der anderen Seite der hl. Michael mit Speer und Waage, und zu Füssen der Tafel ein kleiner Johannes der Täufer, mit dem einen Beine kniend und in der Hand ein Ecce Agnus«.

83) Hl. Familie. Kleines Bild auf Holz: Madonna sitzend betrachtet das auf ihrem Schooße gehaltene Kind; Joseph zur Seite ebenfalls sitzend wendet den Kopf um sie zu betrachten; landschaftl. Hintergrund. In die Galerie Orleans aus der Sammlung der Christina von Schweden übergegangen. Das Bild scheint mit dem grössten Theil jener Sammlung 1792 nach England gekommen zu sein; wenigstens wurde es auf einer Versteigerung zu London im J. 1856 um 252 £. verkauft (s. F. P. Seguier, Dictionary of the Works of Painters. London 1870). Der gegenwärtige Besitzer mir unbekannt.

84) Kleine Madonna, noch im ersten Viertel dieses Jahrh. im Besitze des Grafen Sanvitale zu Parma, von Kennern wegen ihrer Anmuth für ächt gehalten, aber nicht unbestritten. Uebrigens stammte die Sammlung des Grafen Sanvitale zum grössten Theil aus der alten ansehnlichen Galerie der Boscoli, und in dem Inventar derselben von 1690 findet sich bemerkt: »Ein kleines Gemälde auf Holz, mit vergoldetem Rahmen, das eine Cingarina (s. die Zingarella des Correggio) vorstellt, von der Hand des Parmigianino, aber in einer Weise gemalt, um für diejenige des Correggio gehalten zu werden«. Es könnte sein, dass dieses Bild das gleiche mit Jenem wäre. Sein gegenwärtiger Aufenthalt mir unbekannt.

85) Madonna und zwei Sibyllen, ursprünglich Wandgemälde im Hause des Grafen Cerati (wo? in Parma oder Correggio?). Wurden von der Mauer abgenommen und (im 18. Jahrh.) in das neue Haus gebracht, das die Cerati von den Bergonzi erworben. s. Pungileoni II. 133.

86) Madonna im Hause der Grafen Bertioli zu Parma. Kleines Gemälde; die Jungfrau hat das Kind auf den Knien und stützt die Linke auf ein Buch. Von denselben 1738 als ächt von dem Maler Francesco Monti gen. Bresciano erworben und 1785 von Parmenser Künstlern als eines der Jugendwerke des Meisters erklärt. Mir unbekannt, ob sich das Werk noch in Parma befindet. s. Text XVI und Stiche No. 330.

87) Das Christkind und der kl. Johannes sich umarmend. Früher in der Sammlung des Grafen Fries in Wien. s. Stiche No. 360.

88) »Ecce Homo couronné d'épines assis sur une draperie changeante«; ein solches Bild führt d'Argenville (Abrégé etc. p. 211) unter den Gemälden von Correggio an, welche sich im 18. Jahrh. im Besitze des Königs von Frankreich befanden. Später verschollen. Wäre es von zweifellosem Werthe gewesen, so hätte sich wol von seinem Verbleib nähere Kunde erhalten. Nach jener Angabe scheint es die Einzelfigur des vor

Pilatus geführten Christus vorgestellt zu haben; es kann demnach nicht, wie man geglaubt, Das Ecce Homo des Grafen Prati gewesen sein. s. a) No. 28.

89) **Betende Magdalena**, mit herabfallenden Haaren, mit gefalteten Händen vor einem Kruzifixe. Dies dem Correggio zugeschriebene Gemälde befand sich am Anfang des 18. Jahrh. neben ächten Bildern desselben im Palast des Herzogs von Bracciano (vormals Fürst Don Livio Odescalchi) und wurde dann sammt jenen vom Regenten Herzog von Orleans erworben. Seit dem Verkauf dieser Sammlung verschollen. Nach dem Stiche Guerin's war das Bild schwerlich ächt. s. Text XXIII und Stiche No. 425.

90) **Betende Magdalena**, Halbfigur, hinter ihr ein Engel mit dem Salbgefäss. Früher in der Kaiserl. Galerie in Wien; sein jetziger Aufenthaltsort mir unbekannt. s. Stiche No. 419.

91) **Büssende Magdalena**, in Ohnmacht sinkend, in der linken Hand ein Kruzifix haltend. Mit Todtenkopf, Buch u. s. f. 1787 im Besitze eines Andrea Bernardi zu Florenz und für einen ächten Correggio erklärt von den Sachverständigen (?) Anton Maron, Christ. Unterberger — dessen Namen wir in der Geschichte eines dem Correggio fälschlich zugeschriebenen Bildes begegnen werden — Jos. Godes und Franc. Pregiado. Wo sich dieses Bild jetzt befindet, ist mir unbekannt.

92) **Hl. Katharina** mit zwei Engeln. Auf der Versteigerung der Sammlung Prinz Conti zu Paris im J. 1777 um 3750 Fr. an Lebrun verkauft. Scheint verschollen. Vielleicht dasselbe wie No. 94?

93 u. 94) **Zwei Köpfe**: Hl. Agnes und Hl. Katharina. Auf Holz. Auf der Versteigerung der Sammlung Lebrun zu Paris im J. 1791 um 3301 Fr. verkauft. Scheinen verschollen (s. Blanc, Trésor etc. II. 274). s. Stiche No. 433 a.

95) **Tod des hl. Franziskus**. Vor Kurzem noch in der Galerie **Aguado** zu **Paris**. Nicht von Correggio. s. Stiche No. 417.

96) **Charitas**. Junge Frau mit entblösstem Oberkörper, welche in der Haltung des Kopfes an die Zingarella (Verz. a) No. 24) erinnert, auch im Aufputz der geflochtenen Haare mit dieser eine gewisse Aehnlichkeit hat, umgeben von drei sie umspielenden nackten Kindern. Insbesondere durch den Morghen'schen Stich, welcher das Original dem Correggio zuschreibt, bekannt. Die Geschichte dieses Bildes, welches eine Arbeit des 1748 geb. und seiner Zeit in Nachahmung alter Meister geschickten Malers **Ignaz Unterberger** ist, allein eine Zeitlang hartnäckig für einen Correggio angesehen wurde, hat Hirt im Morgenblatte (Stuttgart 1808, No. 143—146) ausführlich erzählt. 1786—1787 erstand der Bilderhändler Lovera zu Rom von dem Maler Christoph Unterberger (dem Bruder jenes Ignaz) mehrere ältere Bilder; darunter eines, das, auf einer alten Holztafel gemalt und beschädigt, ganz das Ansehen eines alten Bildes hatte. Nachdem Lovera das Bild retuschirt und Kunstfreunden gezeigt hatte, galt es bald in Rom für ein nicht fertig gewordenes Gemälde des Correggio, und zudem noch für eine seiner anmuthigsten Erfindungen. Darauf hin erklärte Christ. Unterberger das Bild für ein Werk seines Bruders Ignaz, der sich damals gerade in Wien aufhielt. Doch glaubte man dieser Aussage nicht und fuhr fort das Bild für ein Original zu halten. Lovera erhielt hohe Angebote, verlangte aber immer höhere Preise. 1792 gestattete er dem englischen Maler Day gegen namhafte Vergütung eine Zeichnung des Bildes zu nehmen, um es von R. Morghen stechen zu lassen (s. Stiche No. 486). Endlich brachte es im J. 1795 der Fürst Nikolaus Esterházy, berathen dazu von dem Kunstgelehrten A. Hirt, um 1200 Dukaten an sich, jedoch unter der Bedingung, dass die Zahlung in 4 gleichen jährlichen Raten (wovon die eine sofort erlegt wurde) erfolgen sollte, der Kontrakt aber aufgehoben sei, falls sich in dieser Zeit herrausstellen würde, dass das Werk von einem anderen Meister herrühre. In Wien angekommen, wurde das Bild dem Ignaz Unterberger vorgelegt, der denn auch nicht anstand vor zwei Zeugen zu erklären, dass er dasselbe erfunden und gemalt habe, und zwar während seines römischen Aufenthaltes vor 25 Jahren. Er fügte hinzu, dass er es als unvollendete Studie, auf die er keinen Werth gelegt, seinem Bruder Christoph zurückgelassen; übrigens könne sich Jeder durch Vergleichung des Werkes mit seinen anderen Arbeiten von der Richtigkeit seiner Aussage überzeugen. Dieses Zeugniss des Unterberger schickte der Fürst an Lovera mit dem Anerbieten, das Gemälde dennoch gegen die bereits erlegten 300 Dukaten zu behalten. Allein Lovera liess sich darauf nicht ein, und so wurde der ganze Handel rückgängig, während man in Rom fortfuhr, das Bild, das daselbst 1796 wieder eintraf, für ächt, dagegen das Zeugniss des Unterberger für ein falsches zu halten, das er nur zur Ehrenrettung seines Bruder Christoph abgegeben. Doch der Glaube an die Aechtheit des Bildes war erschüttert; auch Hirt hatte erklärt, dass er Unterberger nach den übrigen Werken desselben für fähig halte, ein solches Bild im Stile des Correggio gefertigt zu haben. Ohnedem soll das Gemälde neben der correggesken Art in der Zeichnung rafaelisches

Studium verrathen. — Anders wird die Geschichte desselben in den Archives littéraires de l'Europe (Paris 1806, p. 142) erzählt und daselbst seine Aechtheit festzuhalten gesucht; doch war Hirt in der Lage den wahren Sachverhalt zu kennen. Nach jener Quelle wäre das Bild schliesslich von Lovera um 36,000 Lire an Lord Bristol verkauft worden. Indessen erwähnt Waagen in seinen Treasures of Art in Great Britain nirgends eines solchen Werkes. Gegenwärtig scheint es verschollen.

97) Eine andere Charitas, ebenfalls eine Mutter mit mehreren Kindern, jedoch in der Komposition verschieden wie die vorige, die gleich dieser von Ignaz Unterberger herrühren soll, wurde nach Nagler (XIX. 251) als ein Werk Correggio's vom Fürsten D-st-n (Dietrichstein) in Wien um 4000 Gulden erworben.

98) Ein Engel, in der Hand eine Lanze. Das Bild selbst längst verschollen. Dagegen soll sich in dem Museum des Monsignore Paolo Coccapani zu Reggio eine Kopie darnach von der Hand des Annibale Caracci befunden haben (s. Campori, Artisti Estensi. p. 131—132), was für die Aechtheit des Originals zu sprechen scheint.

99) Venus den Amor liebkosend. Kleines Bild. Auf der Versteigerung der Sammlung Chevalier Errard zu Paris im J. 1832 um 5000 Fr. verkauft (s. Blanc, Trésor etc. II. 393).

100) Liegende Frau schlafend in einer Landschaft. Auf der Versteigerung der Sammlung Julienne zu Paris im J. 1767 um 2400 Fr. verkauft; auf derjenigen der Sammlung Graf Vaudreuil im J. 1784 um 3000 Fr.; auf derjenigen der Sammlung Lebrun im J. 1791 um 2200 Fr. Scheint verschollen.

101) Knabe oder Jüngling, im Begriff, die Lippen an eine Hirtenpfeife anzusetzen. Befand sich (nach handschriftlichen Nachrichten des Brunorio) im Hause Ravizzi zu Correggio. Eine ähnliche Darstellung, fälschlich dem Correggio zugeschrieben, in der Münchener Pinakothek, s. b) No. 39. Verschollen. s. Stiche 497 a.

102) Frau im Profil in einem Buche lesend. Auf der Versteigerung der Sammlung des Herzogs von Taillard zu Paris im J. 1756 um 3601 Fr. verkauft. Scheint verschollen. (s. Blanc. Trésor etc. I. 77).

103) Bildniss eines Mannes mit schwarzem Barte, in schwarzer Kleidung. Angeblich Correggio selbst. Das Porträt, das sich als Bildniss des Arztes Franc. Grillenzoni in der Sammlung Lapeyrière vor 1825 zu Paris befand, scheint das gleiche Bild gewesen zu sein. Der Ort seines Herkommens wird in dem Katalog jener Sammlung (1825) als Capo di Monte in Neapel — wohin viele Kunstschätze der Farnese gekommen — angegeben.

104) Frauenbildniss, sitzend, in weissem Gewand und schwarzem Oberkleid mit gelb- und weissen Aermeln, in der Linken ein Buch haltend. Angeblich Correggio's Gattin. No. 103 u. 104 verzeichnet im allen Inventar der Pinacoteca Farnese (Inventar der Gemälde des »Palazzo del giordino« der Herzöge Farnese).

104 a) »Bildniss einer Frau aus dem Hause d'Ossi von Ferrara in antiker Weise gekleidet, Halbfigur; eine andere ähnliche ihr gegenüber«. So bezeichnet der kaiserl. Geschäftsträger Rudolf's II. in Rom, R. Coradusz, in einem Briefe an den Kaiser vom 5. März 1595 ein Gemälde von Correggio, das sich nebst anderen kostbaren Bildern, darunter die Vermälung der hl. Katharina (a) No. 19), damals im Besitze der Gräfin di Santa Fiora zu Rom befand. Er nennt diese beiden Malereien eine »einzige und göttliche Sache« (Oestreich. Blätter für Literatur und Kunst. 1847. p. 132); und darnach scheint es fast unzweifelhaft, dass auch jenes Bildniss (Doppelbildniss?) ein ächtes Werk des Correggio gewesen. Allein wir wissen, wie frühe dem Meister fremde Werke, sobald sie nur sonst seiner würdig schienen, zugeschrieben wurden; und da wir dafür, dass er Bildnisse von seiner Hand hinterlassen, bis jetzt kein glaubwürdiges Zeugniss haben, so dürfen wir wol auch zweifeln, ob dieses Bild wirklich von ihm gewesen. Daher fällt auch die Vermuthung, jene Donna habe der Familie des Dosso Dossi (d'Ossi) angehört, der ja seinerseits unseren Meister gemalt haben sollte. — Uebrigens ist uns ausser jener Erwähnung in dem Berichte des Coradusz keine Spur von dem Bilde überliefert.

105) Bildniss, das für die Mutter Correggio's ausgegeben wurde, befand sich im 18. Jahrh. in der Sammlung des Prinzen Conti zu Paris und kam nach dessen Tode im J. 1777 unter den Hammer. Nach dem Katalog für diese Versteigerung war das Bild von Karl II. an Mazarin geschenkt worden. Es wurde um 604 Fr. losgeschlagen. Scheint verschollen.

106) Bildniss eines Jünglings, Il Rosso genannt. Befand sich ebenfalls in der Galerie des Herzogs von Orleans und kam beim Verkauf derselben in England um £ 20 an einen Herrn Jones. Der Preis zeigt zur Genüge, dass das Bild nicht für einen ächten Correggio angesehen wurde. Ob es noch in England, mir unbekannt.

107) Bildniss der Johanna II. von Neapel. In Pungileoni's Zeit (1818) aufgefunden und von einem Tiroler Kaufmann erworben. Verschollen.

IV. Darstellungen, welche nur noch durch Stiche bekannt sind.

Nur solche sind hier aufgezählt, denen wirkliche Gemälde zu Grunde gelegen haben. Es gibt auch Blätter, welche lediglich auf Veränderungen beruhen, welche die Stecher selber mit bekannten Figuren des Meisters vorgenommen haben; s. das Verzeichniss der Stiche No. 449 und 450.

108) Hl. Familie, das neugeborene Christuskind mit der Jungfrau, beide schlafend, während der hl. Joseph wacht. Nur durch den Stich von Mogalli bekannt. s. No. 310.

109) Hl. Familie. Die Jungfrau hat den Schleier aufgehoben, mit welchem das den kleinen Johannes liebkosende Kind bedeckt war, in der Ferne der hl. Joseph auf einer stufenartigen Erhöhung. Mit architektonischem Hintergrund, der durch ein Fenster eine anmuthige Landschaft zeigt. Meines Wissens nur durch den Stich von Barbier bekannt, der selber das Bild besass. s. Stiche No. 312.

110) Madonna mit dem Kinde. Früher in der Sammlung des Herzogs Ormond in England. Jetzt nur noch bekannt durch den Stich von Cooper. Stiche No. 328.

111—121) Eine Anzahl Madonnen, zumeist bloss mit dem Kinde und dem kleinen Täufer, durch die spielende Liebenswürdigkeit der Situationen von mehr oder minder correggeskem Charakter, zum grossen Theil freie Nachbildungen von Motiven des Meisters, jetzt verschollen und fast nur noch durch den Stich bekannt. s. Text und Stiche No. 315. 319. 326. 331. 332. 336. 337. 343. 344. 346. 351.

122) Der hl. Joseph von einem Engel aufgeweckt. Nur durch einen anonymen Stich bekannt; auf einem Exemplar fand Zani die Worte geschrieben: Opera prima di A. Allegri da Correggio, und bemerkt hiezu, dass der Charakter der Figuren viel Correggeskes hätte. Conca (Viaggio odeporico della Spagna II. 212) berichtet, dass Luca Giordano den Correggio in einem Traum des hl. Joseph habe nachahmen wollen. Vielleicht dieses Bild das Original des Stiches? — Scheint verschollen. s. Stiche No. 377.

123) Hl. Joseph mit dem Kinde. s. Stiche No. 378—379.

124) Christkind auf dem Kreuze schlafend. s. Stiche No. 380.

125) Johannes der Täufer sitzend. s. Stiche No. 404. Scheint sich nach der Bezeichnung des Stiches im 17. Jahrh. in England in der Sammlung Arundel befunden zu haben. Ganz verschollen.

126) Johannes der Täufer, stehende Figur. Jetzt nur durch den Stich bekannt. Das Original ist verschollen; es befand sich wahrscheinlich in der Galerie der Grafen Gonzaga di Novellara. Vergl. auch b) No. 11. s. Stiche No. 407 a.

127) Der hl. Sebastian von den Frauen gepflegt. s. Stiche No. 411.

128) Hl. Hieronymus, halb nackt auf der Erde liegend, die Linke auf ein geöffnetes Buch gestützt, in Betrachtung eines über ihm befindlichen Kruzifixes versunken; zu seinem Haupte zwei spielende Engel, ein anderer mit ausgebreiteten Flügeln hinter dem Kreuze. Nur durch einen anonymen Stich bekannt. Auf einem Exemplar desselben fand Martini die (etwa im 17. Jahrh. geschriebenen) Worte: Opera prima di Antonio Alegri da Coreg. Vielleicht dasselbe Bild wie der hl. Hieronymus in sinnender Betrachtung des Kruzifixes, von welchem Ridolfi berichtet, dass es sich in der Sammlung des Malers Nic. Regnier befunden? — Scheint verschollen. s. Stiche No. 415.

129—135) Verschiedene Darstellungen der Magdalena, s. Stiche No. 424. 426. 427; der Susanna, s. Stiche No. 428. 429, und Köpfe von hh. Frauen, s. Stiche No. 434. 435.

136—144) Mythologische Darstellungen, insbesondere Venus und Amor in verschiedenen Situationen, die mehr oder minder correggesk, für den Stich besonders geeignet erschienen. Von einem dieser Bilder — s. Stiche No. 455 — heisst es, dass er sich um 1701 in England im Besitze des Grafen Normanby befand. S. auch die Stiche No. 452. 453. 454. 463. Eine besonders bekannte Darstellung ist Der von Venus entwaffnete Amor, No. 461; am Anfang dieses Jahrh. befand sich das — jedenfalls unächte — Bild, das aus der Sammlung Mayer zu Strassburg kam, im Besitze des Chevalier de Fabry zu Genf. Was seitdem daraus geworden, ist mir unbekannt.

Weiterhin waren es Darstellungen Amor's und der Amoretten, die man insbesondere unserem Meister beimessen zu müssen glaubte und gerne durch den Stich vervielfältigte: s. No. 474. 475. 477.

145—147) Endlich schrieb man dem Meister sogar allegorische Stücke zu, die nicht das Geringste mit ihm gemein haben. No. 489—491

148—153) Das Gleiche ist der Fall mit einigen Bildnissen und genreartigen Darstellungen, welche man ohne Weiteres, durch den Stich vervielfältigt, dem Künstler beigemessen hat: s. No. 496. 497. 498. 500. 502. 503.

V. Skizzen und Studien.

Auch eigenhändige Entwürfe des Meisters zu seinen Gemälden sind seit Anfang des 17. Jahrh. in guter Anzahl aufgetaucht. Es genügt nur die bekannteren zu nennen, da

selbst deren Aechtheit mehr als zweifelhaft ist.

154) Skizze in Oel zu der Kuppel des Doms in Parma. Auf Leinwand. In der Ermitage zu St. Petersburg. Zum Theil verwaschen und durch Restauration entstellt. Von Waagen (Gemäldesammlung der Ermitage etc. p. 58) für ächt gehalten. Das Bild befand sich früher in der Sammlung des Principe della Pace.

155 u. 156) Zwei Studien auf Leinwand, angeblich zur Domkuppel in Parma. Die eine mit mehreren Köpfen und einigen Halbfiguren; die andere mit acht Köpfen und einer Hand, die ein Schwert hält. Ueberlebensgross. In der Nationalgalerie zu London. Beide stammen aus der Galerie Orleans, kamen dann, jede um £ 100, in die Sammlung Angerstein und endlich in die Nationalgalerie. Sie sind nicht von Correggio, sondern gute alte Kopien (vielleicht von den Caracci?) und als solche werthvoll.

156—161) Nach einem Briefe des G. Giordani von Bologna (s. Literatur) sind im Besitze des Grafen Ulisse Aldovrandi daselbst 6 Skizzen in Oel auf Papier gemalt, welche dem Meister als Studien zu den Kuppelbildern in Parma beigemessen werden:

Gruppe musizirender Engel.
Ein Engel mit einem Rauchfass.
Zwei Apostel.
Johannes der Täufer, als Entwurf zu einem Zwickelgemälde.
Der hl. Hilarius.
Der hl. Bernardo degli Uberti.

162) Studie Johannes' des Täufers, von Engeln umgeben;

163) Studie des Evangelisten Johannes von Engeln umgeben, beide angeblich für die Kuppel von S. Giovanni;

164) Studie des hl. Benedikt, mit Engeln; alle drei im Museum zu Neapel. Sehr zweifelhaft.

165) Kopf eines Knaben. Auf Papier gemalt. In der Galerie Pitti zu Florenz. Angeblich Studie zu einem Gemälde. Wahrscheinlich gute alte Kopie nach einem Kopf in einer der Kuppeln zu Parma.

166) Engelskopf. Ueberlebensgross. Auf Leinwand. Früher in der Galerie zu Modena. Aecht? Das Bild wurde 1859 von dem Herzog Franz V. von Modena, als er Italien verliess, mitgenommen.

167) Engelskopf. Ueberlebensgross. Studie zu dem Engel neben dem hl. Geminian in der Madonna des hl. Sebastian (Dresden)? Auf Papier gemalt. In den Uffizien zu Florenz. Aecht?

168) Skizze zu dem fliehenden Jüngling auf dem Oelberge (s. a) No. 41). Auf Leinwand. Im 18. Jahrh. im Besitze eines Engländers Jenkins zu Rom. Verschollen. s. Text XI.

169) Skizze zu einer Geburt Jesu: Das Kind inmitten dreier Engel eingeschlafen, dabei Maria und Joseph den Vorgang betrachtend. Skizze. Im Museum zu Neapel. Sehr zweifelhaft.

170 u. 171) Zwei Skizzen von der Verkündigung (s. a) No. 5) und von der Pietà (s. a) No. 10). In der städtischen Galerie zu Bergamo. Früher im Besitz des Malers Giuseppe Molteni zu Mailand, dann in der Sammlung Lochis bei Bergamo, von wo sie in die städtische Galerie übergingen. Beide Bilder wurden durch ein Gutachten der Akademie zu Parma vom 19. Jan. 1830 für Originalskizzen des Correggio zu jenen Gemälden erklärt; auch der Stecher Toschi sprach sich für die Aechtheit in einem Briefe an den Grafen Lochis vom 20. Febr. 1838 aus. Nichtsdestoweniger haben Beide mit dem Meister nicht das Geringste zu schaffen. Beide sind sehr verwaschen, doch lässt sich noch erkennen, dass sie ohne Charakter und flau in der Behandlung sind; es sind skizzirte Kopien (*Notiz* von *G. Frizzoni*).

172) Studie zu einem der Amoretten auf der Danae. In der Sammlung der Universität zu Tübingen.

173) Skizze zu einer Geburt Christi. Auf Leinwand. In der Sammlung des Grafen Sergei Stroganoff zu St. Petersburg. Nach Waagen (Gemäldesammlung der Ermitage etc. p. 400) »glücklich erfunden und geistreich in einer warmen Färbung ausgeführt«. Doch scheint die Aechtheit zweifelhaft.

c. Handzeichnungen.

Die Zeichnungen des Meisters sind seit dem 17. Jahrh. nicht minder gesucht gewesen als seine Gemälde. Allein war schon unter den Bildern, denen man seinen Namen gegeben, eine gute Anzahl unächt; so geht die Menge von Zeichnungen, die man ihm zugeschrieben, während sie höchstens nach correggesken Motiven von Späteren gefertigt waren, geradezu in's Zahllose. Diese falschen Blätter, die sich jetzt noch in fast allen öffentlichen Sammlungen finden, einzeln anzuführen, wäre ganz zwecklos. Originalzeichnungen Correggio's gehören zu den grössten Seltenheiten, und zudem ist ihre Aechtheit festzustellen schon desshalb sehr schwierig, weil es an Blättern, die ihm mit urkundlicher Sicherheit zugeschrieben werden könnten, ganz und gar mangelt. Wir sind lediglich darauf angewiesen, seine Zeichnungen an der Behandlungsweise, darin wir den Charakter seiner Kunst vollständig wiederfinden, zu erkennen. Ein solches Verfahren behält aber in fast allen

Fällen sein Zweifelhaftes um so mehr, als sehr namhafte Meister nach seinen Motiven Studien gezeichnet haben; wie denn allein auf der Versteigerung der Sammlung Crozat (1741) 18 Zeichnungen des Fed. Zuccaro nach den berühmtesten Gemälden des Meisters unter den Hammer kamen. Waren solche Blätter, wie dies nicht selten der Fall, nun gar in der Manier Correggio's gezeichnet, so galten sie bald für eigenhändige Arbeiten desselben. In wie grossem Massstab dann einzelne Sammler wie namentlich der Pater Resta den Ankauf und die Verbreitung angeblicher Zeichnungen betrieben, haben wir früher gesehen.

Uebrigens machen naturgemäss Correggio's Zeichnungen keinen Anspruch darauf, für selbständige Darstellungen, in denen der künstlerische Gedanke vollkommen sich ausspricht, zu gelten, und sie haben insofern, so werthvoll sie auch sein mögen, nicht die Bedeutung, welche z. B. den Dürer'schen Blättern zukommt. Es sind, wie sie für den Zweck des Meisters, der wesentlich Maler war, passten, nur leichte, flüchtig hingeworfene Skizzen, zumeist von Einzelfiguren, als blosse Entwürfe und Hülfsmittel zu den Gemälden. Correggio selber legte offenbar geringen Werth darauf. Schon Vasari, der in seiner Sammlung auch Zeichnungen des Meisters zu besitzen behauptete, meinte von ihnen, dass sie ihm nicht den Ruf gemacht hätten wie seine Gemälde. Dass aber dennoch solche Blätter die Hand des grossen Meisters verrathen, zudem in ihrer skizzenhaften Behandlung einen eigenen malerischen Reiz zeigen und daher auch den Sammlern von jeher willkommen gewesen sind, versteht sich von selbst. In allen bedeutenden Sammlungen ist der Meister immer reichlich — natürlich grossen Theils mit sehr zweifelhaften Blättern — vertreten gewesen (Modena, Gonzaga, Arundel, Bonfiglioli zu Bologna, Pembroke, die beiden Richardson, Crozat und Mariette, Praun, Thomas Lawrence, Joshua Reynolds, John Malcolm, Wilhelm II. v. Holland). Welchen Werth aber noch neuerdings Zeichnungen haben, die ihm mit grösserer Sicherheit zugeschrieben werden, bewies die Versteigerung der Sammlung des Königs Wilhelm von Holland (1850), daraus der bekannte englische Kunsthändler Woodburn eine zu 510 fl. und eine andere zu 1100 fl. erwarb. —

In Italien hat sich wenig Bemerkenswerthes erhalten, da ein grosser Theil seiner früheren Sammlungen nach England und Frankreich gekommen ist. Unter den zwölf Handzeichnungen in den Uffizien zu Florenz, Studien zu Madonnen, Evangelisten und Heiligen, ist keine, die dem Meister mit einigem Recht beigemessen werden könnte. — Die fünf Blätter in der Galerie zu Modena, Studien zu den Engeln in der Madonna des hl. Georg (Dresden), der Maria in S. Giovanni zu Parma (?), einem aufschwebenden hl. Johannes, zu zwei Köpfen von Putten und zu einer Bacchantin sind sämmtlich sehr zweifelhaft. — Ebenso einige Studien in der Ambrosiana zu Mailand. — Im Archiv des konstantinianischen Ordens zu Parma, dem die Kirche der Steccata angehört, befindet sich die Zeichnung eines Altars; Martini meint, es könnte dieser derjenige sein, für den man Correggio's Beihülfe in Anspruch genommen (s. p. 395), und daher die Zeichnung von ihm herrühren (?).

Von den 23 Zeichnungen, welche sich im British Museum zu London befinden, sind namentlich hervorzuheben:

Vermählung der hl. Katharina: Jungfrau mit dem Kinde und der knienden Magdalena, in der Luft zwei Engel. Rothstein und Feder. Bez. An°. il Coregio. s. Stiche No. 535 u. 535a.

Studie zum hl. Johannes mit dem Lamm für die Domkuppel zu Parma. Rothstein. Grosses Blatt, bez. Coregio. s. Stiche No. 570a.

Beide Blätter ist Waagen (Treasures etc. I. 226) geneigt für ächt zu halten; doch ist die Bezeichnung jedenfalls später.

Skizze zu einem Theil der Domkuppel. Rothstein, leicht mit der Feder umrissen. s. Stiche No. 528a.

Studie oder erster Entwurf (?) zum Gemälde der Nacht (Dresden). s. Stiche No. 508a).

Zwei Studien zu der Madonna des hl. Georg. Feder, lavirt mit Bister (?). s. Stiche No. 519a. 519b. S. ausserdem unter den Stichen: No. 510a. 510b. 582a. 589a. 589b. 619b.

Das South-Kensington-Museum zu London hat in seiner Sammlung Dyce fünf dem Meister zugeschriebene Blätter, worunter vier angebliche Studien zu seinen Fresken aus dem Kabinet Richardson stammen.

Notizen von G. W. Reid.

In England ausserdem in der königl. Bibliothek zu Windsor-Castle neun Zeichnungen, worunter ein angeblicher Entwurf zur schlafenden Venus (Jupiter und Antiope) im Louvre, Leichnam Christi von fünf Engeln getragen in schwarzer Kreide und eine Hl. Familie (*Notiz von G. W. Reid*); in Chatsworth beim Herzog von Devonshire: Zeichnung für ein Altarblatt in Feder und Farben, Skizze des Gott-Vaters mit Engeln in Rothstift und Bister, Mariä Himmelfahrt in Rothstift und drei Studien mit Kindern; in der Sammlung Russell zu

London: zwei Zeichnungen, Madonna mit Kind und ein Engel. Ueber die Aechtheit dieser Blätter habe ich keine näheren Angaben; auch Waagen spricht sich darüber nicht näher aus.

Von den 20 Blättern im Louvre zu Paris, welche dem Meister zugeschrieben werden und die zumeist aus den berühmten Sammlungen Crozat und Mariette stammen, sind erwähnenswerth:

Der angeblich erste Entwurf zu dem Martyrium der hh. Placidus und Flavia (s. a) No. 9) mit namhaften Veränderungen, Rothstein mit Weiss gehöht; Erste Skizze zu der aufschwebenden Maria in der Domkuppel (wesentlich anders als in dieser und sehr zweifelhaft), Rothstein;

Entwurf zum Johannes der T. für den einen Zwickel derselben Kuppel; Rothstein, Stiche No. 570. Apostelfigur für die Kuppel in S. Giovanni, Rothstein, Stiche No. 606.

4 Blätter mit verschiedenen Studien verkürzter Figuren, Rothstein; Stiche No. 609. 609 a — c.

4 Blätter mit je einem Engelskopf. Stiche No. 620. 627—629.

Eine hl. Familie aus der Sammlung Wilhelm's II. von Holland, 1850; für 300 fl. erworben. s. auch unter den Stichen No. 513. 539. 550. 551. 583. 594 u. 595. 601. 602. 604. 605. 611 u. 612.

Von den 9 Handzeichnungen, welche das Kupferstichkabinet in Berlin zu besitzen behauptet und die sämmtlich ohne Belang sind, erinnert nur eine, Ein aufschwebender Putto, näher an Correggio, und auch diese ist nicht ächt.

In der Albertina zu Wien werden ihm 26 Blätter zugeschrieben; grösstentheils späte Arbeiten, deren eine Anzahl nach Figuren seiner Kuppelfresken gezeichnet ist. Nur ein Blatt ist hervorzuheben und macht eher den Eindruck der Aechtheit. Es ist eine hl. Familie, dabei die hl. Elisabeth und der kleine Johannes, im Grunde ein Engel und rechts Joseph bei der Arbeit; daneben noch Skizzen zu einer Madonna und auf der Rückseite Studien zu einem hl. Hieronymus. Mit der Feder in Bister skizzirt (*Mittheilung von M. Thausing*). Vergl. auch Waagen (Kunstdenkmäler in Wien. II. 155. 156), dessen Urtheil hier jedoch, wie öfters, nicht streng und bestimmt genug, zu mild und günstig erscheint. s. Stiche No. 512. 523. 545. 549. 573. 574. 576. 580 a. 581. 582. 585. 590. 592. 593. 597. 608. 615. 622—626.

Unter den im Kupferstichkabinet zu Dresden befindlichen Zeichnungen sind namentlich einige Studien oder Entwürfe zu der Madonna des hl. Georg (in Dresden) hervorzuheben: eine Studie zum ganzen Bild ohne die Kinder (Tusche) und zwei Engel dazu (Rothstein), s. Stiche No. 516—518. Sie scheinen aus der alten Sammlung des Herzogs von Modena zu stammen. Davon ist wol die Studie der beiden Kinder Original. Ebenso ein anderer Entwurf von zwei Genien zu den Fresken in S. Paolo (s. Stiche No. 565). *Notiz von L. Gruner.* s. ausserdem Stiche No. 519.

Von den 7 Blättern im Kupferstichkabinet zu München ist nur Eines von Bedeutung, das an die Domkuppel in Parma erinnert: Madonna von Engeln Christus entgegengetragen (Feder mit Bister lavirt); doch ist auch die Aechtheit dieser an sich meisterlichen Zeichnung zweifelhaft. s. Stiche No. 533. No. 577.

Zu den beachtenswerthen Blättern in der Sammlung des Grossherzogs von Weimar vergl. die Stiche No. 509. 510. 586. 599 u. 600. 613. 618.

Von älteren Sammlungen, welche jetzt als solche nicht mehr bestehen und deren Blätter zum Theil in die genannten Kabinete übergegangen sind, verdienen diejenigen des Sir Thomas Lawrence, welche in den J. 1835—1840 verkauft wurde, und Wilhelm's II., König von Holland, welche 1850 unter den Hammer kam, besonderer Erwähnung. Aus der Sammlung Lawrence sind folgende unserem Meister beigemessene Blätter hervorzuheben:

Krönung der Jungfrau, mit Figuren von Engeln; Studie zu der Nische der alten Tribune in S. Giovanni. Rothstein und Feder.

Zwei Studien zur Madonna mit dem Kinde. Rothstein. Bezeichnet. Aus der Sammlung des Grafen Fries.

Studie von zwei Knaben zur Madonna des hl. Georg. Rothstein. Aus der Sammlung von Young Ottley.

Akademische Figur, schlafend, verkürzt. Bezeichnet. Rothstein. Aus der Sammlung des Lord Elgin.

Studie zum Kopf der Maria in der Domkuppel. Kreide, gehöht mit Weiss. Aus der Sammlung des Grafen Bianconi zu Bologna.

Studie zur Maria, ganze Figur, zur Domkuppel. Rothstein, gehöht mit Weiss.

Erster Entwurf zur Nacht in Dresden. Feder und Bister, gehöht mit Weiss. Aus der Sammlung des Earl of Arundel.

Anderer Entwurf zur Nacht, mit wesentlichen Veränderungen. Feder und Bister.

Entwurf zur Madonna des hl. Sebastian in Dresden, mit Veränderungen. Feder und Bister. Aus der Sammlung Wicar.

Entwurf zum Ecce Homo in London, mit Veränderungen. Feder und Bister. Aus der Sammlung des Grafen Fries.

Studie zum Cupido in der Schule des Amor. Rothstein, gehöht mit Weiss. Aus der Sammlung des Grafen Bianconi.

Verschiedene Studien zu den Kuppeln.

Entwurf zur Madonna des hl. Hieronymus. In Rothstein. Aus der Sammlung Jabach.

In der Sammlung Wilhelm's II. von Holland wa-

ren 23 dem Meister zugeschriebene Blätter, wovon freilich nur ein kleiner Theil Anspruch auf Aechtheit erheben konnte. Von diesen erwarb der Kunsthändler Woodburn zu London:

Entwurf zur »Nacht« (Dresden) um 510 fl.

Studie zum hl. Johannes um 1100 fl.

In die Sammlung zu Weimar kam:

Studie mit Kindern in verschiedenen Stellungen um 340 fl.

In die Sammlung des Louvre kam:

Hl. Familie um 300 fl.

Von Bedeutung war endlich noch die Sammlung von John Malcolm, welche 1869 in London versteigert wurde (s. J. C. Robinson, Descriptive Catalogue of the Drawings by the Old Masters, forming the Collection of John Malcolm of Poltalloch Esq. London 1869). Eine Anzahl namhafter Zeichnungen, deren Aechtheit mit einigem Grund angenommen wurde und die zuerst im Kabinet Richardson, dann in der Sammlung Reynolds und zuletzt in derjenigen des Lawrence gewesen, gingen aus dieser in die seinige über. Wir nennen davon:

Studie zur Hauptfigur der Maria in der Domkuppel zu Parma. Rothstein, auf blass braunem Papier. Dieses bemerkenswerthe Blatt hatte nach jenen Sammlern und vor Malcolm Wilhelm II. von Holland besessen.

Ein Blatt mit Studien zu einem Evangelisten mit Engeln für eine der Zwickeln der Kuppel in S. Giovanni. Feder und Bister. Auf der Rückseite ein leichter Entwurf zu Putten in Rothstein.

Studie zur Magdalena in der Madonna des hl. Hieronymus. Aus der Sammlung Reynolds.

4 Blätter mit Studien zu Engelknaben, wahrscheinlich zu den Kuppelfresken in Parma.

Ausserdem ein Entwurf zu einer Vermälung der hl. Katharina:

Madonna mit dem Kinde auf einem Throne mit drei Heiligen, darunter die hl. Katharina, welche knïend den Ring an den Finger des Kindes steckt. Rothstein.

Notiz von G. W. Reid.

d) Topographisches Verzeichniss der erhaltenen Werke.

Auch die angeblichen Bilder sind hier aufgezählt. Wo keine Bemerkung, steht die Aechtheit fest.

In Parma:

1) Fresken im Dom. s. a) No. 7.
2) Fresken in S. Giovanni. s. a) No. 2 u. No. 4.
3) Fresken in S. Paolo. s. a) No. 1.
4) Verkündigung in S. Annunziata. s. a) No. 5.
5) Reste von Fresken in einem Gelass des Klosters von S. Giovanni. Zweifelhaft. s. b) No. 47.
6) Reste von Fresken in der Abtei Torchiara bei Parma. Zweifelhaft. s. b) No. 48.
7) Krönung der Maria, Fresko. In der Bibliothek. s. a) No. 3a.
8) Madonna della Scala, Fresko. In der Pinakothek. s. a) No. 6.
9) Madonna della Scodella. Ebenda. s. a) No. 13.
10) Madonna des hl. Hieronymus. Ebenda. s. a) No. 14.
11) Martyrium der hh. Placidus u. Flavia. Ebenda. s. a) No. 9.
12) Pietà oder Kreuzabnahme. Ebenda. s. a) No. 10.
13) Kreuztragung. Ebenda. Nicht von C. s. b) No. 25.
14) Bildniss. Ebenda. Nicht von C. s. b) No. 41.

In Rom:

15) Christus in der Glorie. In der Galerie des Vatikan. Nicht von C. s. b) No. 10.
16) Danae. Im Palazzo Borghese. s. a) No. 36.
17) Triumph der Tugend. Im Palazzo Doria Pamfili. s. a) No. 39.
18) Madonna das Kind stillend. Wahrscheinlich noch im Besitz des Fürsten Torlonia. s. a) No. 25.
19) Die Gespielinnen der Leda. Im Palazzo Rospigliosi. Kopie. s. b) No. 68.

In Florenz:

20) Madonna das Christkind anbetend. In den Uffizien. s. a) No. 22.
21) Flucht nach Aegypten mit dem hl. Franziskus. Ebenda. Kopie. s. b) No. 49.
22) Kopf Johannes des Täufers in der Schüssel. Ebenda. Nicht von C. s. b) No. 32.
23) Kinderkopf, Studie. Ebenda. Zweifelhaft. s. b) No. 167.
24) Knabenkopf, Studie. In der Galerie Pitti. Wahrscheinlich Kopie. s. b) No. 165.

In Neapel:

25) Zingarella. Im Museum. s. a) No. 24.
26) Vermälung der hl. Katharina. Ebenda. s. a) No. 20.
27) Madonna mit dem Kinde. Ebenda. Nicht von C. s. b) No. 22b.
28) Skizze zu einer Geburt Christi. Ebenda. Sehr zweifelhaft. s. b) No. 169.
29) Skizze zu einer Kreuzabnahme. Ebenda. Nicht von C. s. b) No. 26.
30—32) 3 Studien zu den Kuppelfresken in Parma. Ebenda. Sehr zweifelhaft. s. b) No. 162—164.

In Modena:

33) Raub des Ganymed. Fresko. In der Galerie. Vielleicht ächt. s. a) No. 40a.
34) Nackter Knabe. Fresko. Ebenda. Vielleicht ächt. s. a) No. 40b.
35) Engelskopf. Studie. Ebenda. Aecht? s. b) No. 166.
36) Madonna mit dem Kinde. Bei Marchese C. Campori. Angeblich. s. b) No. 14.

In Mailand:

37) Madonna mit Heiligen. In der Brera. Zweifelhaft. s. b) No. 2.
38) Madonna mit dem Kinde und dem hl. Täufer. In der Ambrosiana. Zweifelhaft. s. b) No. 3.
39) Bildniss. Ebenda. Nicht von C. s. b) No. 42.
40) Madonna mit den Schutzheiligen von Parma. Beim Herzog Melzi. Angeblich. s. b) No. 9.
41) Apollo und Marsyas. Noch kürzlich beim Herzog Litta. Nicht von C. s. b) No. 34.

In Bergamo:

42) Kopf eines Alten. In der Galerie. Nicht von C. s. b) No. 45.
43) Kopf einer todten Frau. Ebenda. Nicht von C. s. b) No. 46.
44 u. 45) Skizzen zur Verkündigung und zur Pietà. Ebenda. Nicht von C. s. b) No. 170 u. 171.

In Turin:

46) Angesicht Christi. In der Galerie. Nicht von C. s. b) No. 30.

In Bologna:

47) Hl. Johannes. Bei G. G. Bianconi. Sehr zweifelhaft. s. b) No. 11.

48) Madonna mit dem Kinde. Bei G. B. Bianconi. Angeblich. s. b) No. 13.

49—54) 6 Studien zu den Kuppelbildern in Parma. Bei Graf Aldovrandi. Angeblich. s. b) No. 156—161.

In Mantua:

55) Madonna mit dem Kinde und dem kl. Täufer. Bei den Erben von Aless. Nievo. Schwerlich von C. s. b) No. 1.

In Madrid:

56) Noli me tangere. Im Museum. Nicht unzweifelhaft. s. a) No. 21.

57) Madonna mit dem Kinde und dem kl. Täufer. Ebenda. Nicht von C. s. b) No. 19.

58) Pietà. Ebenda. Kopie. s. b) No. 58.

59) Martyrium der hh. Placidus und Flavia. Ebenda. Kopie. s. b) No. 66.

In Paris:

60) Vermälung der hl. Katharina. Im Louvre. s. a) No. 19.

61) Jupiter und Antiope. Ebenda. s. a) No. 31.

62) Triumph der Tugend. Ebenda. s. a) No. 37.

63) Das Laster und die Leidenschaften. Ebenda. s. a) No. 38.

In den Vorrathskammern des Louvre sollen sich noch befinden: Hl. Familie, auf der der kl. Johannes dem Christkinde das Kreuz reicht; Skizze zu der Madonna des hl. Hieronymus in Parma; Ein sich kasteiender Hieronymus.

64) Der fliehende Jüngling auf dem Oelberge. Bei Herrn Des Foyes. Kopie? s. a) No. 61.

In England:

65) Madonna della Cesta. In der Nationalgalerie zu London. s. a) No. 23.

66) Ecce Homo. Ebenda. Nicht unzweifelhaft. s. a) No. 28.

67) Schule des Amor. Ebenda. s. a) No. 32.

68 u. 69) Zwei Studien zur Domkuppel in Parma. Ebenda. Kopien. s. b) No. 155 u. 156.

70 u. 71) Zwei Fragmente von Fresken aus der Tribune in S. Giovanni zu Parma. Bei Lord Ward in London. s. a) No. 3b u. c.

72) Büssende Magdalena. Ebenda. Kopie. s. b) No. 65.

73) Christus am Oelberg. In Apsleyhouse zu London. s. a) No. 29.

74) Madonna das Kind küssend. Bei Lord Carlisle in London. Angeblich. s. b) No. 17.

75) Hl. Johannes. Ebenda. Nicht von C. s. b) No. 31.

76) Bildniss. In Hampton Court zu London. Nicht von C. s. b) No. 42.

77) Madonna della Cesta. Bei Lord Ellesmere zu London. Kopie. s. b) No. 55.

78) Bildniss. In der Sammlung Hope zu London. Nicht von C. s. b) No. 44a.

79) Der fliehende Jüngling auf dem Oelberge. Bei Herrn Sikes zu London. Kopie? s. b) No. 62.

80) Hl. Martha mit drei anderen Heiligen. Bei Lord Ashburton in London. Kopie. s. b) No. 63.

81) Das Wirthshausschild. In Staffordhouse. Zweifelhaft. s. b) No. 4.

82) Madonna mit dem Kind und hl. Joseph. Auf Petworth. Zweifelhaft. s. b) No. 18.

83) Christkind mit der hl. Katharina. Auf Brocklesby. Nicht von C. s. b) No. 23.

84) Ecce Homo. Auf Panshanger. Zweifelhaft. s. b) No. 27.

85) Venus den Amor entwaffnend. In Longford Castle. Nicht von C. s. b) No. 36.

86) Sturz Phaeton's. Auf Corsham Court. Nicht von C. s. b) No. 40.

87) Allegorie. Auf Beechword. Wahrscheinlich Kopie. s. b) No. 71.

88) Madonna mit dem Kinde und dem kl. Täufer. Auf Somerley. Nicht von C. s. b) No. 16.

89) Madonna mit dem Kinde und dem kl. Täufer. Zweifelhaft. Gegenwärtig wo? s. b) No. 12.

90) Noli me tangere. Kopie. Gegenwärtig wo? s. b) No. 57.

In St. Petersburg:

91) Madonna das Kind stillend. In der Ermitage. s. a) No. 27.

92) Vermälung der hl. Katharina. Ebenda. Nicht von C. s. b) No. 8.

93) Bildniss. Ebenda. Nicht von C. s. b) No. 44.

94) Skizze zur Domkuppel. Ebenda. Vielleicht ächt. s. b) No. 154.

95) Die das Kind anbetende Madonna. In der Galerie Leuchtenberg. Kopie. s. b) No. 54.

96) Christus am Kreuz. Beim Grafen Paul Stroganoff. Zweifelhaft. s. b) No. 6.

97) Skizze zu einer Geburt Christi. Beim Grafen Sergei Stroganoff. Zweifelhaft. s. b) No. 173.

In Wien:

98) Ganymed. Im Belvedere. s. a) No. 33.

99) Jo. Ebenda. s. a) No. 34.

100) Christus mit der Dornenkrone. Ebenda. Zweifelhaft. s. b) No. 7.

101) Christus im Tempel. Ebenda. Nicht von C. s. b) No. 24.

102) Madonna mit dem Kinde. Ebenda. Kopie. s. b) No. 52.

103) Hl. Sebastian. Ebenda. Nicht von C. s. b) No. 33.

104) Venus mit Amoretten. In der Galerie Liechtenstein. Nicht von C. s. b) No. 35.

In Pest:

105) Madonna das Kind stillend. In der Galerie Esterházy. s. a) No. 26.

In Krain:

106) Madonna mit dem Kinde. Beim Grafen Gallenberg. Zweifelhaft. s. b) No. 20.

In Berlin:

107) Leda. In der Galerie. s. a) No. 35.

108) Angesicht Christi. Ebenda. Nicht von C. s. b) No. 29.

109) Jo. Ebenda. Kopie. s. b) No. 67.

Im Schloss Sanssouci bei Potsdam:

110) Madonna mit dem Kinde und dem hl. Antonius. Nicht von C. s. b) No. 15.

Daselbst noch andere dem C. ohne Grund zugeschriebene Bilder.

In Dresden (Galerie):

111) Madonna des hl. Franziskus. s. a) No. 8.
112) Die Nacht. s. a) No. 11.
113) Madonna des hl. Sebastian. s. a) No. 12.
114) Madonna des hl. Georg. s. a) No. 15.
115) Büssende Magdalena. s. a) No. 30.
116) Bildniss des Arztes. Nicht von C. s. b) No. 5.

In München (Pinakothek):

117) Madonna mit Heiligen. Nicht von C. s. b) No. 21.
118) Madonna mit Heiligen und Donator. Nicht von C. s. b) No. 22.
119) Ecce Homo. Nicht von C. s. b) No. 28.
120) Faunskopf. Nicht von C. s. b) No. 38.
121) Kleiner Faun. Nicht von C. s. b) No. 39.
122) Engelskopf. In Fresko auf Kalk gemalt. Zweifelhaft. s. b) No. 33 a.

e) Verzeichniss von Werken des Meisters in älteren berühmten Sammlungen.

Auch Kopien sind unter diesen angeführt, da später solche oft für Originale ausgegeben wurden.

I. Inventar der Kunstwerke im Besitze der Isabella von Este Marchesa von Mantua, aufgestellt um die Mitte des 16. Jahrh.:
Zwei Gemälde von der Hand des Antonio da Coregio (sic): Geschichte des Apollo und Marsyas, s. a) No. 38; Die Tugenden, welche ein Kind unterrichten die Zeit zu messen. s. a) No. 37.

II. Inventar der Kunstgegenstände der Herzöge von Mantua, aufgestellt im J. 1627:
Venus und Merkur, welcher ein Kind lesen lehrt, geschätzt auf 100 Scudi = 600 Lire. s. a) No. 32. — Ecce Homo, Halbfigur, geschätzt auf 120 Lire, scheint verschollen. — Hl. Hieronymus in Betrachtung mit einem Todtenkopf, geschätzt auf 240 Lire, verschollen. — Venus mit schlafendem Cupido und einem Satyr, geschätzt auf 150 Scudi = 900 Lire, ohne Namen des Meisters, s. a) No. 31.

III. Inventar der Guardaroba des Fürsten Ranuccio Farnese (Archiv von Parma) vom J. 1587: Bildniss der Madonna im Kleid einer Zigeunerin. Es ist dies Die Zingarella, s. a) No. 24.

IV. Inventar der Gemälde, welche sich um 1680 in dem Palazzo del Giardino in Parma befanden; dieser Palast ist der farnesische, vor dem öffentlichen Garten. Die besten Stücke dieser Sammlung wurden nach Neapel gebracht (jetzt grösstentheils in der Galerie daselbst), als der Infant Don Carlos im J. 1734 die herzogliche Würde von Parma mit der königlichen von Neapel vertauschte (s. Campori, Raccolta di Cataloghi; vergl. damit Pungileoni II. 139—142): Kleine Vermälung der hl. Katharina; das noch in Neapel befindl. Original, s. a) No. 20. — Magdalena in der Grotte, wie das Dresdener Bild, angeblich Original, doch kann es nicht jenes Bild sein, das sich im Besitze der Herzoge von Modena befand. — Madonna genannt la Zingarella; das noch in Neapel befindliche Original, s. a) No. 24. — Madonna schlafend, ihr Angesicht an das Kind gelehnt; dieses mit gekreuzten Armen und einem Buch in der Hand zu ihr aufschauend; angeblich Original; scheint verschollen. — Der todte Heiland auf weissem Tuch liegend mit den drei Marien, dem hl. Johannes und vier anderen Figuren. Angeblich Original. Eine solche Komposition des Meisters jetzt unbekannt. — Hl. Joseph, ganze Figur, gelb und roth gekleidet, mit der Linken sich auf einen Stock stützend, bez. Die VI julii; angebl. Original, ganz unbekannt. — Ein Alter, ganze Figur, wol der hl. Joachim, mit einer Mütze in der Rechten, gez. MDXXVIIII; angeblich Original, unbekannt. — Selbstbildniss und angebl. Bildniss seiner Gattin, s. b) No. 103 u. 104. — Landschaft mit Figuren, deren eine liegt, und auf deren Bein eine andere, weibliche, zur Rechten, beide Arme hält; weiter zurück zwei Figuren mit einem Hund. Erste Manier des Meisters; unbekannt. — Kopie der Zingarella von Annib. Caracci. — Kopie der Madonna des hl. Hieronymus, von demselben. — Kopie der schlafenden Venus (Jupiter und Antiope) von einem der Caracci. — Vermälung der hl. Katharina. Kopie. — Kopien der Caracci nach Figuren in den Kuppeln zu Parma; jetzt noch im Museum zu Neapel. — Kopie der Madonna des hl. Sebastian von Fed. Gatti. — Kopie der Verkündigung von einem der Caracci. — Kopie des Ecce Homo von einem Ungenannten. — Kopie der schlafenden Venus (Jupiter und Antiope) von Mauro Oddi. — Kopie der Zingarella von Gatti. — Eine andere von Fr. M. Retti.

V. Inventar der Gemälde des Kardinals Alessandro d'Este vom J. 1624:
Kopien von Christus im Garten von Gethsemane und der Geburt Christi (wahrscheinlich Der Nacht). — Kleines Bild der Madonna mit dem hl. Joseph. — Madonnenbild auf Holz.

VI. Inventar der Gemälde im Palaste des Herzogs von Savoyen in Turin vom J. 1632:
Büssende Magdalena (überhöhtes Format). — Kleine Madonna mit einem »Frate camisotto« (Benediktiner?).

VII. Inventar der Gemälde des Hauses Boscoli in Parma vom J. 1690. Die Sammlung kam grösstentheils in den Besitz der Famiglia Sanvitale daselbst:
Bild auf Holz »in der ersten Manier des Antonio da Correggio«: Madonna das Kind auf die Schultern des hl. Christoph setzend, auf der anderen Seite der hl. Michael mit Speer und Waage, und »zu Füssen des Bildes« der kleine Johannes der Täufer kniend. — Kopien der Kreuzabnahme und des Martyrium's von Schidone. — Kopie der Madonna della Cesta (»Cavagnola«) von Girolamo Mazzola.

VIII. Inventar der Sammlungen der Gonzaga von Novellara (aus dem 18. Jahrh.):
Sitzende Venus mit dem sie küssenden Amor. — Ein hl. Johannes, stehend. — Magdalena mit dem Kruzifix in der Hand. — Hl. Christoph mit dem Christkind auf den Schultern. — Madonna mit dem Kinde, dem hl. Joseph und hl. Johannes. — Christus am Oelberg mit dem Engel, welcher den Kelch hält. — Schlafende Venus mit einem Amor in den Armen. — Ein Traum (Sogno), Offenbar Darstellung der Jo und Kopie. — Sämmtliche Bilder scheinen verdächtig und jetzt verschollen.

IX. Katalog der Sammlung König Karl's I. von England (s. Waagen, Treasures etc. II. 468): Johannes der Täufer stehend; jetzt in Windsor Castle und nach Waagen ein Parmigianino. —

Schule des Amor, s. a) No. 32. — Schlafende Venus mit Cupido und Satyr, s. a) No. 31.— Strafe des Marsyas (Das Laster), s. a) No. 38. — Triumph der Tugend, s. a) No. 37. — Grosse Landschaft mit tanzenden Schäfern und einem Esel, verschollen. — Vermälung der hl. Katharina, wahrscheinlich Kopie nach a) No. 19. — Maria Magdalena stehend, verschollen.

In der Sammlung Karl's II. von England befanden sich 8 angebliche Correggio, welche mit dem Brande des Palastes von Whitehall zu London 1697 zu Grunde gingen.

X. Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer, um 1621 aufgestellt, unter dem Namen: »Verzeichnüss derjenigen Sachen so auff dem Königlichen Prager Schloss, In der Römischen Kayserlichen Mayestät Schatz- und Kunst-Cammer befunden worden, Wie volgett«. (s. A. R. von Perger, Literatur).

Ein Fendrich, von Corregio (?). Nicht zu ermitteln was damit gemeint sein soll. — Des Corregio Conterfect, seine eigene Handt. — Ein geharnischter Mann mit einem Schwerdt. — Die Danae mit dem guldenen Regen, ein schönes stuckh. s. a) No. 36. — Leeda mit vielen Weibern im Baad, ein fürnemes stück. s. a) No. 35. — Zween Menner in einem fürnemen Stücklein.

XI. Katalog der Gemälde im Besitz der Königin Christine von Schweden. Nicht wenige ihrer Bilder und namentlich die Correggio's kamen aus dem Schatz Rudolf's II., erbeutet während des dreissigjährigen Krieges, insbesondere nach der Einnahme Prag's im J. 1648.

Erstes Inventar der Sammlung, so lange sie sich noch in Stockholm befand: »Inventaire des raretez qui sont dans le cabinet des antiquitez de la serenissime reine de Suède. Fait l'an 1652«. (Handschrift in der Königl. Bibliothek zu Stockholm; s. Geffroy, Literatur):

No. 81. Un grand tableau, ou est representé une femme, un Cupidon, deux petits garçons qui eprouvent de l'or. s. a) No. 36. — No. 82. Un grand tableau avec plusieurs femmes, dont l'une tient un cigne entre les bras. s. a) No. 35. — No. 87. Un grand tableau, ou est peint Mercure, Venus et un Cupidon. s. b) No. 69. — No. 90. Un grand tableau, ou est peint une femme nue, et une main qui sestendant des nuages l'empoigne. s. b) No. 67. — Ob sich in diesem Inventar, welches nahezu 600 Bilder umfasst, noch andere Werke des Meisters finden, ist nicht zu ermitteln, da nirgends die Namen der Maler angegeben sind und die Beschreibung der Gemälde meistens sehr ungenau ist.

Zweites Inventar. Als die Sammlung der Königin zu Rom in den Besitz des Herzogs von Bracciano übergegangen war, enthielt sie folgende dem Correggio zugeschriebenen Gemälde:

Bildniss eines Mannes mit den Händen im Gürtel. — Danae. — Jo. — Leda. — Schule des Amor. — Bildniss des Herzogs Valentino. — Noli me tangere. — Ein Blatt Studien zu den Kuppeln. — Zingarella mit mehreren Engeln im Palmbaume. — Die Maulthiertreiber. — Kopie der Madonna des hl. Hieronymus von einem der Caracci. — Chriskind auf einem blauen Tuche liegend, unter diesem ein weisser Stoff, hoch $^{3}/_{4}$ Palmi, breit $1^{1}/_{4}$; von der Königin dem König von Frankreich testamentarisch hinterlassen; verschollen. — Büssende Magdalena, betend. — Für die Rückweise auf unser Verzeichniss s. XII.

XII. Galerie Orleans im Palais Royal zu Paris (nach Dubois de Saint-Gelais, Description des Tableaux du Palais Royal. Paris 1737):

1) La Vierge au Panier, Kopie. s. b) No. 55. — 2) Hl. Familie. s. b) No. 83. — 3) Magdalena. s. b) No. 89. — 4) Noli me tangere. s. b) No. 57. — 5) Jo. s. b) No. 67. — 6) Leda. s. a) No. 35. — 7) Danae. s. a) No. 36. — 8) Schule des Amor. s. b) No. 69. — 9) Bogenschnitzender Amor. — 10) Der Maulthiertreiber. s. b) No. 4. — 11) Bildniss des Cesare Borgia (Herzogs Valentino) s. b) No. 44a. — 12) Bildniss des Rothen; s. b) No. 106. — 13) und 14) Zwei Studien. s. b) No. 155 u. 156. — Nach dem Kataloge kamen diese sämmtlichen Bilder, No. 1 u. 12 ausgenommen, aus der Sammlung der Christine von Schweden.

XIII. Im Besitz des Königs von Frankreich befanden sich in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. folgende dem Correggio beigemessene Werke (nach Dezallier d'Argenville, p. 211; s. Literatur):

Jupiter und Antiope, s. a) No. 31. — Jungfrau mit Kind, Joseph und Johannes. — Hl. Hieronymus. — Satyr bei einem nackten schlafenden Weib (vielleicht Kopie von Jupiter und Antiope?). — Kopie der Madonna des hl. Hieronymus. — Ecce Homo. s. b) No. 88. — Der sinnliche Mensch. s. a) No. 38. — Die siegreiche Tugend. s. a) No. 39. — Vermälung der hl. Katharina. s. a) No. 19.

Literatur.

Monographien: Luigi Pungileoni, Memorie istoriche di Antonio Allegri detto il Correggio. 3 Voll. Parma 1817—1821. — P. Martini, Studj intorno il Correggio. Parma 1865. — G. Brunorio, Risposta dell' Ill. Sig. Abate N. N. di Correggio ad un Cavaliere Accademico, che l'ha ricercato della vera origine e condizione del famoso Pittore A. Allegri. Bologna 1716. Fol. — C. G. Ratti, Notizie storiche sincere intorno la vita e le opere del celebre pittore Ant. Allegri da Correggio. Finale 1781. — W. Coxe, Sketches of the Lives of Correggio and Parmegiano. London 1823. — Quirino Bigi, Di Ant. Allegri detto il Correggio. Parma 1860. — s. ausserdem die vor den Stichen angeführten Werke von Landon, Vies et Oeuvres des Peintres, und Blomberg, Correggio-Album.

Monographien in grösseren Werken: Vasari, ed. Le Monnier VII. 94 — 111. XI. 232—234. 238. — A. R. Mengs, Opere pubblicate da G. N. Azara. Parma 1780. II. 135—190. Daselbst noch über ihn: I. 45—72. 163—171. II. 70—72. — G. Tiraboschi, Biblioteca Modenese VI. 234—302. — Lanzi, Storia Pittorica della Italia. IV. 57—78. — Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste etc. II. 251—320. — Ch. L. Eastlake, Materials for a History of Oil Painting. London. II. (1869) 209—265. — Paul Rochery in Ch. Blanc, Histoire des Peintres. Paris 1860. Livr. 277—279.

Monographien über seine Malereien und einzelne Bilder: M. Leoni, Pitture di Ant. Allegri da Correggio. Modena 1841. — Alf.

Isacchi, Relatione intorno l'originale, solemnità, translatione et miracoli della Madonna di Reggio (Die Nacht). Mit 11 Taf. Reggio 1619. 4. — Ir. Affò, Ragionamento sopra una stanza dipinta del A. Allegri da Correggio nel Monasterio di S. Paolo. Parma 1794. — G. G. de Rossi, Descrizione di una pittura di Ant. Allegri, detto il Correggio. Parma 1796 (über dieselben Fresken). — s. auch Pitture di Ant. Allegri unter den Stichen No. 88. — Sev. Fabriani, Lettera al Padre L. Pungileoni sopra un Autografo di Ant. Allegri riguardante la fomosa tavola della Notte. Modena 1833. — Notizie intorno a due pitture di Ant. Allegri, rappresentanti S. Giovanni Battista e La Sacra Famiglia. Bologna 1841. Aus Gualandi, Memorie originali italiani etc. — A. Coppi, Notizie di un Quadro del Correggio, lette nell Accademia Romana di Archeol. Roma 1845 (betrifft Die Leda und Das Ecce Homo). — Notice sur les Fresques etc. s. unter den Werken vor den Stichen. — Gaet. Giordani, Sopra sei dipinti ad olio del Correggio, Lettera. Bologna 1865 (betr. Skizzen zu den Kuppeln). — Ueber verschiedene angebliche Bilder: Gio. de Brignoli, Lettera sopra un Quadro di Antonio Allegri scoperto non ha guari in Milano etc. Milano 1815. — Bern. Biondelli, Discorso sopra un Dipinto nuovamente scoperto di Ant. Allegri. Milano 1831.

Nachrichten über des Meisters Leben und Werke in den schon im Text angeführten Werken von: Dolce, Landi, Lomazzo, Scannelli, Scaramuccia. — Gio. Dom. Ottonelli, Trattato della Pittura e Scultura, uso et abuso loro composto da un Teologo e da un Pittore. Firenze 1652. — Giac. Barri, Viaggio pittoreco, in cui si notano distintamente tutte le pitture etc. (in Italia). In Venetia 1671. p. 98. — Richardson, Description de divers fameux Tableaux etc. qui se trouvent en Italie (3. Theil zum Traité de la Peinture et de la Sculpture). Amsterdam 1728. Passim. — Cl. Ruta, Guida ed esatta Notizia . . . . delle più eccellenti Pitture di Parma. Parma 1739. — (Dezallier d'Argenville), Abregé de la vie des plus fameux peintres. Paris 1745. — Des Herrn von Blainville Reisebeschreibung durch Holland, Oberdeutschland und die Schweiz, besonders aber durch Italien. Uebers. von J. T. Köhler. Lemgo 1764 III. passim. — Abbé Richard, Description historique et critique de l'Italie. Dijon 1766 II. 18—33. VI. 85. — (De La Lande), Voyage d'un François en Italie fait dans les Anneés 1765 et 1766. Venise 1769 I. 465—471. — (F. Weitsch), Schreiben an den Herrn Volpato in Rom von seinem Freunde N. über die in der Galerie des Freih. von Brabeck zu Hildesheim befindlichen Gemälde von Guido Reni, Correggio und Raphael. Leipzig 1789. (betrifft b) No 20 der Bilder). — Affò Il Parmigiano, Servitore di Piazza. Parma 1796. passim. — Ch. de Brosses, Lettres historiques et critiques sur l'Italie, Paris An VII. III. 353—356. — A. L. Millin, Voyage dans le Milanais, à Plaisance, Parme, Modène, Mantoue, Crémone etc. Paris 1817. II. 90 — 110. 134—137. — G. G. Bottari, Raccolta di Lettere sulla Pittura etc. Milano 1822—1825. III passim. — Fiore della Galleria Parmense. Parma 1826. — Rosini, Storia della Pitt. Ital. IV. 223 — 240. — L. Viardot, Les Musées d'Italie, Paris et Leipsic 1842. — L. Viardot, Les Musées d'Espagne, d'Angleterre et de Belgique. Paris 1843. — Carlo d'Arco, Delle Arti etc. di Mantova. Mantova 1857. — G. F. Waagen, Treasures of Art in Graet-Britain. London 1854 — 1857. passim. — Ders., Gemäldesammlung in der Ermitage zu St. Petersburg. München 1864. passim. — Ders., Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien. Wien 1866. passim. — Fr. W. Unger in Naumann's Archiv für die zeichnenden Künste. VII und VIII. 119—152. — A. Geffroy, Notices et Extraits des Manuscrits concernant l'histoire ou la littérature de la France qui sont conservés dans les bibliothèques ou archives de Suède, Danemark et Norvège. Paris 1855. pp. 119. 166. 167. — A. R. von Perger in: Berichte und Mittheilungen des Alterthums-Vereins zu Wien. VII (1864). pp. 104 f. — Ders. in: Mittheilungen der k. k. Central-Commission etc. X. (1865) p. 207. — L. Urlichs, Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen und Sammlungen Kaiser Rudolf's II. In der Zeitschrift für bildende Kunst. V. (1870) pp. 47 f. 81 f. — G. Campori, Lettere artistiche etc. Modena 1866. passim. — Ders., Raccolta di Cataloghi etc. Modena 1870. passim.

Notizen von Fr. W. Unger.

J. Meyer.

Bildnisse des Künstlers.

Sie sind sämmtlich unbeglaubigt, keines darunter kann mit einigem Recht Anspruch auf Aechtheit machen. Wahrscheinlich ist gar kein ächtes Bildniss des Meisters erhalten. Vergl. Text pp. 341 und 342.

1) Halbfig. eines alten Mannes im Profil, in vorgebeugter Haltung, in der Rechten eine Zeichnung, die Madonna mit den beiden Kindern (ähnlich dem Bilde in der Eremitage zu St. Petersburg), in der Linken Pinsel und Palette. Nach einer Zeichnung in der sogen. Galleria portatile des Paters S. Resta, jetzt in der Ambrosiana zu Mailand. Gest. von G. Fr. Bugatti. Adm. Reu^{o}. P. D. Sebastiano Restæ etc. in deuoti animi signum d. Jo. Franciscus Bugattus Mediol. — A. Besutius delin. Oval. 4.

2) —— Dass. Kopirt von J. H. W. Tischbein, doch ohne dessen Namen. Fol.

3) —— Dass. Kopirt (nach Pungileoni III. 120) von Sommanreau (sic). Parma 1774.

4—6) —— Dass. Brustb. Kopirt in Bottari's Ausg. des Vasari, Rom 1759. Holzschn. Derselbe in der Florentiner Ausgabe 1767 f. und der Deutschen Uebersetzung von L. Schorn, 1832.

7) —— Dass. Brustb. Gest. von M. Aubert in D'Argenville's Abrégé I. 206.

8) —— Dass. In den Serie degli uomini illustri No. 113. Gest. von G. B. Cecchi nach J. Hugford's Zeichnung. In so weit verändert, als hier Correggio die Vermälung der hl. Katharina malend vorgestellt ist. kl. Fol.

9) —— Dass. Ebenfalls mit der Vermälung der hl. Katharina. Gest. von V. Salandri, gez. von G. Ciardi. Fol.

10) Halbfig. eines alten Mannes im Profil. Rad. von P. Bellefonds. Diction. Biograph. Paris 1823. Taf. 23.
11) Correggio und seine Familie. Nach der Zeichnung in der Ambrosiana, aus welcher die obige Einzelfigur genommen, photogr. von A. Braun in Dornach. Fol. 1868.
12) Bildniss. Kniestück. Der Meister zeichnet eine Madonna mit dem Kind. Der Kopf ebenso wie in den obigen Stichen, die andere Figur jedoch nach Dürer's Erasmus. Gest. von A. Bartsch 1787 nach einer Zeichnung angeblich von C. Maratta. Fol. Zu Bartsch, Coll. Prince de Ligne 1.
13) —— Dass. Nach der Zeichnung des Carlo Maratta. Gest. von Gio. Bat. de Medicis (Pungileoni III. 108).
14) Profilkopf eines Greises. Von dem vorigen Profilbilde verschieden. In Sandrart's Teutscher Akademie. Gest. von Ph. Kilian.
15) —— Dass. Radirt von J. C. Dietzsch zu Nürnberg. Oval. 12.
16) —— Dass. Kopirt von Dalbon in Punktirmanier. In Huber's Handbuch für Künstler und Freunde der Kunst. Augsb. (1819).
17) Bildniss mit Bart. Gürtelbild. Gest. von Bernardino Curti. Nach dem Bildniss auf geöltem Papier, das sich früher in der Galerie Pitti zu Florenz befunden haben soll.
18) —— Dass. Kopirt im Holzschn. Brustb. In den Bologneser Ausgaben des Vasari von 1648—1663 und 1681.
19) —— Dass. Kopirt von L'Armessin in Bullart's Académie des Sciences et des Arts.
19a) —— Dass. Nach L'Armessin's Bl. kopirt von J. Wording. 8.
20) —— Dass. Denkmünze in Kupfer von Zenobio Weber (1779 geschlagen).
21) Brustb. von vorn mit langem Barte. Nach dem Bildniss, das sich früher in der sogen. Vigna della Regina bei Turin befand. Es gleicht dem vorigen. Gest. von L. Valperga. 1788. 4.
22) —— Dass. Kopirt in der Sieneser Ausgabe des Vasari von Della Valle 1791—94.
23) —— Dass. In der Mailänder Ausgabe des Vasari 1807 f.
24) Büste mit Mütze und Bart im Profil. Medaillon. Nach einem Gemälde des Dosso Dossi ehemals in Genua. In. Cav. Ratti, Notizie storiche sul Correggio. Genua 1781. Gez. von Ratti, gest. von G. Ottaviani. 8.
25) —— Dass. In Mengs, Opere, Rom 1787. Titelbl. Vol. II. Nach Ratti's Zeichnung, gest. von G. B. Dasori. 4.
26) —— Dass. In Pungileoni, Memorie istoriche di Ant. Allegri. Nach einer in der Galeria Bodoniana zu Parma befindl. Kopie des Dossi'schen Bildes. Gest. von G. Rocca. 8.
27) —— Dass. Noch einmal bei Pungileoni als kleines Medaillon.
28) —— Dass. Gest. nach einer Zeichnung des Pasini von G. Asioli. 4.
28a) — — Derselbe Stich in: Vite e Ritratti d'illustri Italiani.
29) —— Dass. Gest. von V. Rolla. 4.
30) Brustb., Profil nach links. Auf einer Brüstung vor ihm steht die Gruppe der Grazien, welche in der Camera di S. Paolo vorkommt; daneben liegen Palette und Pinsel. Angebl. nach einer Freske des Correggio. Zu der Folge No. 89 bis 121 gehörig. Agostino Marchesi dis. ed inc. 1855. Fol.
31) Halbfig. eines Greises in weissem Gewande, die Palette in der Hand, rechts das Gemälde des hl. Hieronymus, Profil. Nach einer Freske von L. Gambara im Dome zu Parma als Correggio gest. von S. F. Ravenet. 1781. Fol.
32) Anonymer Stich nach einem Bilde im Besitz eines Herrn Ant. Giuliani (1786). Imago sui a se ipso. Antonio Allegri da Correggio d'an. 31.
33) Brustb. Gest. von Rosmaessler sen. 4.
34) Brustb. Radirt von Jos. Fischer. 4.
35) Bildniss. Gest. von Fr. John.
36) Kopf aus einem Bilde Correggio's selbst. Lith. von J. Jackson. 1815. 4.
37) Ganze Fig. C. steht in seiner Malerstube vor einem Bilde der Madonna mit dem Kind; das Bild wird von einem Jüngling gestützt. »C. fühlt als Maler seine Grösse«. B. Rode inv: et del. J. C. Krüger sc. Aus einem Werke. 8.
38—47) Bildnisse Correggio's finden sich noch in: Reveil et Duchesne, Musée de Peinture et de Sculpture. Paris 1828 f., gest. von Reveil. Allgemeines Künstlerlexikon, Augsb. 1797, gest. von C. G. Kilian. Richardson, Works etc. Rogers, A Collection of prints in imitation of Drawings. London 1779, Holzschn. v. S. Watts. Coxe, Sketches of the lives of Correggio and Parmegiano, London 1823. Chabert et Franquinet, Galerie des Peintres, Paris 1822, 34. Boye, Målare-Lexicon, Stockholm 1833. L. Lanzi, The history of painting by Th. Roscoe. 3 Vols. London 1847. Mrs. Jameson, Memoirs of the early Italian Painters, London 1848. Landon, Vie et Oeuvres etc. Paris 1803, 24. Neue Ausg. 1843; Ch. Blanc, Histoire des Peintres, Ecole Italienne. 1860, Holzschn.

Nachbildungen nach Correggio in Werken:

1) Landon, Vie et Oeuvres des Peintres etc. 25 Bde. Paris 1803, 24. Neue Ausgabe 1843. Umrisse. Roy. 4. Die Abtheilung des Correggio enthält 70 Tafeln, davon 11 mit je zwei Darstellungen.
2) Prodromus von Fr. v. Stampart und A. v. Brenner (Prenner). Wien 1735. Imp. Fol.
3) Düsseldorfer Galeriewerk von Chr. von Mechel. Catal. figuré et raisonné de la Galerie de Dusseldorf. 1778. Roy. Fol. 1 Bl.
4) Notice sur les Fresques trouvées dans la Salle du Casino nommé di Sopra propriété anciennement des Gonzagues Contes de Novellara. Par L. M. M. Ital. u. franz. Mit einer Lithogr. nach Correggio. Livorno 1850. Roy. 4.
5) Fiore della Ducale Galleria Parmense di P. Toschi e A. Isac. Parma 1826. Fol. Umrisse.
6) Galerie du Louvre, réprésentée par des gravures à l'eau-forte exécutées par Mad. Marie Cosway, avec une description etc. par J. Griffiths. No. 1 u. 2 mit 5 Bll. u. 69 Vorstellungen.
7) Correggio-Album. In 10 ausgewählten Bll. nach den vorzüglichsten Werken des Meisters, photogr. (nach Stichen) von G. Schauer. Mit Text und Lebensbeschreibung von H. v. Blomberg. Berlin 1860. gr. 4.
8) Jul. Hübner's Bilder-Brevier der Dresdener Galerie. Kleine Stiche. Dresden 1857. 16.

9) Ferner in verschiedenen Kunsthandbüchern u. in Galeriewerken, die bei der Aufzählung der Bll. genannt werden.

Nach ihm oder unter seinem Namen gestochen, lithographirt etc.

I. Nach beglaubigten u. erhaltenen Werken.

A. Nach Fresken.

1—15) Die Kuppel der Kathedrale zu Parma. Die Himmelfahrt Maria's, die von einer Schaar jubelnder und musizirender Engel emporgetragen wird. In den Zwickeln die Schutzheiligen von Parma, Johannes der Täufer, Hilarius, Bernhard u. Thomas; über ihnen zwischen den Fenstern der Kuppel die Apostel, hinter diesen opfernde Genien. In 15 Bll. radirt von Gio. Bat. Vanni. Auf dem 1. Bl. die Dedik. Vanni's an M. L. Guicciardini. 1642. Fol. B. 1—15.

16—30) —— Dass. Gleichfalls in 15 Bll. radirt von Dom. Bonaveri nach G. B. Vanni's Zeichnungen. Mit Dedik. an den Marchese Fr. M. Monti Bedini von Bonaveri, Bologna 1697. Roy. qu. Fol. u. Fol.

31—42) —— Dass. Gest. S. F. Ravenet in 12 Bll. Fol.

42a) Verkl. Kopie von No. 35. Gez. von J. Jackson, gest. von W. Bond. April 23. 1823. 8.

43) Der hl. Thomas aus dieser Kuppel in einem grossen Holzschnitt, h. 4′ 7″, br. 3′ 4″. Aeusserst selten oder einzig. Ein Exemplar besass zu Pungileoni's Zeit Alfonso Franceschi, genannt Giovanelli, Maler von Parma. Von Einigen wurde der Schnitt dem Correggio, Tizian oder Parmegianino zugeschrieben, jedenfalls mit Unrecht. Arbeit des 16. Jahrh. s. Pungileoni II. 205.

44) Anderer gleich grosser und ebenfalls anonymer Holzschnitt, den Kopf des hl. Bernhard überlebensgross aus derselben Kuppel vorstellend, aus 4 Stöcken bestehend. Bloss in zwei Explren. bekannt. Von No. 43 wie von diesem Blatte wurde ein Exemplar (also die in Italien einzig existirenden) der Akademie von Rom den 25. Juli 1861 vorgelegt. Das zweite Explr. befindet sich auf dem Londoner Kupferstichkabinet; dasselbe ist mit dem $^5/_8$″ breiten Rande hoch $46^3/_4$″, br. $34^3/_4$″ englisches Maß.

45—50) Die Apostel von den leuchtertragenden Engeln umgeben und der zum Himmel getragene hl. Thomas von Aquino, aus derselben Kuppel, radirt von Sisto Badalocchio. 6 Bll. gr. Fol. B. 27—32.

51) Eine Gruppe von Engeln, aus derselben Kuppel, gest. von Fr. Rosaspina. Fol.
s. auch No. 554—563.

52—63) Die Kuppel von S. Giovanni zu Parma. Christus in der Glorie, unter ihm die Apostel, in den Zwickeln die vier Evangelisten sammt den vier Kirchenvätern. 11 Bll. und ein Titelbl. Jacobus Maria Jovanninus (d. h. Giovannini) Bononniensis sculpsit Parmæ Anno M. DCC. Der Stechername bloss auf dem Titelbl. und drei andern Bll. gr. Fol. B. 8—19.

64—71) —— Dass. In 8 Bll. gest. von S. F. Ravenet. Fol.

72) Der hl. Johannes Evangelist sitzend und schreibend, den Blick zum Himmel gerichtet. In derselben Kirche. Gest. von Fr. Rosaspina 1794. qu. Fol.

73) —— Dass. Gest. von S. F. Ravenet. qu. Fol.

74) —— Dass. Radirt von Ag. di Sant-Agostino. Mit Dedik. an den Prior Fr. Rensi. 4.

74a) —— Dass. Rohe anon. Radir. 4.

74b) —— Dass. Kopie. Heath sc. Gedruckt von R^d. Phillips. London 1809. 8.

74c) —— Dass. Rad. Franc. Scotti del. 4.

75) Verkündigung Mariä. Fresko, ursprünglich in der Kirche dell' Annunziazione, jetzt in die neue Kirche dell' Annunziata übertragen. Gest. von S. F. Ravenet. Fol.

76) —— Dass. Radirt von B. Bossi 1784. qu. Fol.

77) Madonna mit dem Kind, genannnt Madonna della Scala. Ursprünglich an der äussern Mauer des Stadtthores von Parma, jetzt im dortigen Museum. Gest. von Antonio Frix. Ut bene conveniant etc. (Pungileoni). Vielleicht No. 351a? Pungileoni gibt die Stechernamen oft ganz verderbt.

78) —— Dass. Corregio inv. Pinx. 1530 nel suo Oratorio. Eq^s. Ravenet del. Sculp. 1781. Fol.

79) —— Dass. Rad. von Cumano. Gewölbt. 8.

79a) —— Dass. Punktirt. 4.

80) —— Dass. Radirt von B. Bonvicini 1700. Dilectus etc. Mit Dedik. an C. Maratti.

81) —— Dass. Rad von Seb. Zamboni. Dilectus etc.

82) —— Dass. Radirung. Links in der Ecke ein gekröntes Herz, worauf Inuentor steht. Das Herz (Cor) Anspielung auf den Namen des Correggio. kl. 4.

83) —— Dass. In einem Medaillon, klein. G. Cornacchia inc. nello Studio Toschi.

84) —— Dass. Gest. von G. Biot. gr. Fol.

85) —— Dass. In einer runden Umrahmung. Pingebat Corregius etc.

86) —— Dass. La Vierge du Musée de Parme. Gest. von J. M. Leroux nach der Zeichnung von Desnoyers. Fol.

87) —— Dass. Noch einmal gest. von Leroux nach Desnoyers' Zeichnung. 8.
s. auch No. 120.

88) Stiche nach Fresko- und Staffeleibildern in Parma, nach Zeichnungen von Fr. Vieira, gest. von Fr. Rosaspina, befinden sich in: G. B. Bodoni, Le più insigni Pitture Parmensi etc. Mit 60 Tafeln. Parma 1809. hoch 4.; darunter die Wandmalereien Correggio's im Refektorium des Nonnenklosters S. Paolo, in 34 Bll. Nämlich Eine Tafel, ein Viertel der Decke im Umriss, Eine mit der Diana, 16 mit den Putti, 16 mit den Lünetten, worin die mythol. Figuren. In Rothstiftmanier. Diese 34 Bll. waren schon 1800 bei Bodoni in Parma besonders erschienen als Pitture di Antonio Allegri etc. esistenti in Parma nel Monasterio di San Paolo nebst Text in französischer, italienischer und spanischer Sprache.

89—121) Di tutti gli Affreschi di Correggio e di quattro del Parmegianino in Parma etc. Dies Werk von P. Toschi und seinen Schülern im J. 1844 begonnen, von C. Raimondi fortgesetzt, sollte 48 Bll. enthalten, ist aber nicht beendet. Folgende Stiche sind nach Allegri:

I. Im Nonnenkloster zu S. Paolo.

89) Diana. C. Raimondi e P. Toschi dis. ed incis. (No. VI.)

90—104) 15 Bll. Kindergruppen (das sechzehnte Bl. ist in der Arbeit). Gest. von Toschi, L. Bigola, A. Costa, A. Dalcò, G. Fanti, A. Marchesi, C. Raimondi, G. Silvani (No. IX—XXIII).

II. In der Kirche S. Annunziata.

105) SS^a. Annunziata. A. Costa dis. ed inc. (No. XLVIII).

III. In der Kirche S. Giovanni.

106) L'Incoronata. G. Fanti e P. Toschi inc. (No. XXIV).

107) Joannes Evangelista. A. Dalcò e P. Toschi inc. (No. XXV).

108) S. Giovanni Vangelista e S. Agostino. A. Dalcò e P. Toschi inc. (No. XXVII).

109) S. Matteo Evangelista e S. Gerolamo. C. Raimondi e P. Toschi inc. (No. XXVIII).

110) S. Marco Evangelista e S. Gregorio. A. Costa e P. Toschi inc. (No. XXIX).

111) S. Luca Evangelista e S. Ambrogio. A. Costa, L. Margotti e P. Toschi inc. (No. XXX).

112) Secondo Gruppo di Apostoli. A. Dalcò e P. Toschi inc. (No. XXXIII).

113) Terzo Gruppo di Apostoli. A. Costa, L. Margotti inc. C. Raimondi diresse. (No. XXXIV).

114) Quarto Gruppo di Apostoli. A. Costa e P. Toschi inc. (No. XXXV).

115) Gruppo di Putti (mit dem Guitarrespieler). A. Dalcò e P. Toschi inc. (Ohne No.)

116) Gruppo di Putti (mit dem Cellospieler). G. Fanti e P. Toschi inc. (Ohne No.).

IV. In der Kuppel des Doms.

117) Gruppo di S. Giovanni. P. Toschi incomminciò e C. Raimondi finì. (No. XXVI).

118) S. Tommaso Apostolo. C. Raimondi e P. Toschi dis. e inc. (No. XXXIX).

119) Theil der Kuppel mit der aufschwebenden Maria. Gest. von C. Raimondi (1869).

s. auch No. 1—51, 554—571.

V. Im Museum.

120) Madonna della Scala. P. Toschi dis. ed inc. (No. V).

B. Nach Oelgemälden.

121) Die Nacht. Das Christkind in der Krippe von Maria, Joseph und den Hirten angebetet. In der Dresdener Galerie. Gest. von A. M. Eschini. Fol.

122) —— Dass. Gest. von H. Vincent 1691. gr. Fol.

123) —— Dass. Radirt von G. M. Mitelli. Joseph. M^a. Mitellus del. et Sculp. gr. Fol.

123 a) —— Dass. Rad. von Stef. Piali. Fol.

124) —— Dass. Geschabt von Fr. Nassi. gr. Fol.

124a) —— Dass. Gest. von Th. Langer. In E. Arnold's Galeriewerk. gr. 4.

124b) —— Dass. Gest. von Antonio Zecchino. Leipzig, L. Rocca. Roy. Fol.

124c) Die Nacht. Geschabt. Berlin, Emil Pfeiffer. Fol.

125) —— Dass. Gest. von P. L. Surugue nach Ch. Hutin's Zeichnung. Im alten Dresdener Galeriewerk, Vol. II. No. 1. Roy. Fol.

126) — — Dass. Kopirt von Gio. Petrini. Fol.

127) —— Dass. Gest. von Chr. Fr. Boetius. Nicht vollendet, da die Platte bei der Beschiessung Dresden's 1760 zu Grunde ging. Bloss drei radirte Drucke waren genommen worden.

128) —— Dass. Punktirt von M. Sloane nach Nichrigall's Zeichnung. London Publ. Jan 1. 1802. Roy. Fol.

128a) —— Dass. Gest. von J. Pichler. Schwarzkunst. gr. Fol.

129) —— Dass. Geschabt v. J. J. Freidhoff 1806. Roy. Fol.

130) —— Dass. Gest. von E. G. Krüger im Taschenbuch zum geselligen Vergnügen 1803.

131) —— Dass. Gest. von A. Lefèvre. gr. Fol.

132) —— Dass. Gest. von C. H. Rahl 1831. gr. Fol.

133) —— Dass. Gest. von Marin Lavigne. kl. Fol.

134) —— Dass. Radirt ohne Namen des Stechers. kl. Fol.

135) —— Dass. Lith. von Wolff. In F. Hanfstängl's Galeriewerk. Roy. Fol.

136) —— Dass. Maria, Halbfig., und das Kind allein. Chez Mariette. kl. qu. Fol.

136a) —— Dass. Dem letzten Bl. ähnlich; Joseph ganz in der Nähe der Maria. Kuh und Esel sind darauf. Anon. Radirung. kl. 4.

136b) —— Dass. Nur die Madonna mit dem Kinde. Phot. nach einer Zeichnung von C. W. Schurig. Fol. 1868.

s. auch No. 548.

137) Madonna della Scodella (Schale). Ruhe auf der Flucht nach Aegppten. Maria schöpft Wasser mit einer Schale; das Kind erhält Datteln vom hl. Joseph. In der Akademie zu Parma. Gest. von Fr. Bricci (Briccio, Brizio). Roy. Fol. B. 4.

138) —— Dass. Anonyme Radirung. gr. 4.

139) —— Dass. Radirt. Bez.: AN^s. COR. und: FR^s. DV. kl. Fol.

140) —— Dass. Correggio pinxit 1529. Eq. Ravenet del. Sculp. 1778. gr. Fol.

141) —— Dass. Chez N. Langlois. Hier hält Maria eine Muschel. 4.

142) —— Dass. Gest. von Paolo Toschi. Roy. Fol.

143) —— Dass. Bloss die Madonna, die in der Rechten Blumen hält, und das Kind. Halbfig. Punktirt. London Pub. May 1777, by V. M. Picot etc. kl. Fol.

s. auch No. 372a und 537—539.

144) Madonna des hl. Hieronymus oder Der Tag. Hl. Jungfrau mit dem Kind, umgeben von der hl. Magdalena, dem hl. Hieronymus und zwei Engeln. In der Akademie zu Parma. Gest. von Ag. Caracci 1586. Fol. B. 95.

144a) —— Dass. Gest. von Adrian Collaert. 4.

145) —— Dass. C. Cart. fe. (d. h. Cartari, nicht Cort). Baptistæ parmiensis for. Romæ 1586. gr. Fol.

146) —— Dass. Gest. von Fr. Villamena 1586. gr. Fol.

147) —— Dass. Radirt von G. M. Giovannini. Jacobus M^a. Jouanninis Bonon^s. sculp—.

Parmae super-permissu Angelus Mª. Fontana cadit. Imp. Fol. B. 5.
148) Madonna des hl. Hieronymus. Gest. von R. Strange 1763. gr. Fol.
149) —— Dass. Gest. von S. F. Ravenet 1783. gr. Fol.
150) —— Dass. Anonyme Radirung. Antº. de Corr. In. 4.
150a) —— Dass. Inveni quem diligit etc. Muette Exc. (in spätern Abdr. J. V. Wyn. ex.) qu. Fol.
151) —— Dass. Gest. von M. Desbois. Fol.
152) —— Dass. Rad. von Devilliers, beendigt von E. Bovinet für das Musée français von Filhol. Fol.
152a) —— Dass. Ein Theil der Komposition. Kreis in einem Quadrat. Gest. von C. Dellarocca 1811.
152b) —— Dass. Radirung. gr. qu. 8.
153) —— Dass. Radirt von D. V. Denon, ohne den hl. Hieronymus.
154) —— Dass. Angefangen im 85. Jahre von Fr. Bartolozzi, vollendet von H. C. Müller 1822. Musée français von Laurent. Fol.
155) —— Dass. Gest. von M. Gandolfi 1826. Roy. Fol.
156) —— Dass. Gest. von Luigi Sivalli 1861. gr. Fol.
156a) —— Dass. In dem Stile des Phil. Galle. kl. 4.
156b) —— Dass. Gest. von Krüger. 8.
156c) —— Dass. Anon. Stich (von Thelot). 16.
157) Madonna des hl. Sebastian. Madonna mit dem Kind in einer Glorie, umgeben von Engeln, schwebt über den hh. Sebastian, Geminianus und Rochus. Dresdener Galerie. Stich, nicht Holzschn., wie wir angegeben finden. P. (d. h. Per) Me Christofano Bertelli. gr. Fol.
158) —— Dass. Gest. von Ph. A. Kilian nach Ch. Hutin's Zeichnung. Fol. Im alten Dresdener Galeriewerk.
159) —— Dass. Gest. von A. Lefèvre 1847. gr. Fol.
160) —— Dass. Lith. von F. Hanfstängl in seinem Galeriewerk. gr. Fol.
160a) —— Dass. Nach dem vorigen photogr. Fol.
160b) —— Dass. Die Madonna allein. Phot. nach einer Zeichnung von C. W. Schurig. 1868. Fol.
161) Madonna des hl. Franziskus. Maria mit dem Kinde segnet den hl. Franziskus. Dabei die hh. Antonius von Padua, Johannes der Täufer und Katharina. Dresdener Galerie. Gest. von Et. Fessard nach Ch. Hutin's Zeichnung für das alte Dresdener Galeriewerk. gr. Fol.
162) —— Dass. Gest. von P. Lutz. 1834. Roy. Fol.
163) —— Dass. Lith. von A. J. Weber (Wunder's Galeriewerk). Roy. Fol.
164) —— Dass. Lith. von F. Hanfstängl in seinem Galeriewerk. gr. Fol.
164a) —— Dass. Nach dem vorigen photogr. Fol.
164b) —— Dass. Die hl. Katharina allein. Phot. nach einer Zeichnung von C. W. Schurig. 1868. Fol.
165) Madonna des hl. Georg. Maria mit dem Kind auf dem Thron, dabei die hh. Geminianus, Johannes der Täufer, Petrus Martyr und Georg. Dresdener Galerie. Stich. P. (d. h. per) me, Christofano Bertelli. Roy. Fol.
166) Madonna des hl. Georg. Radirt von G. M. Giovannini 1696. Aus zwei Bll. zusammengesetzt. Sehr gr. imp. Fol. B. 6.
167) —— Dass. Radirt von G. M. Mitelli. gr. Fol.
167a) —— Dass. Alter Holzschnitt auf farbigem Grunde. gr. Fol.
168) —— Dass. Gest. von N. D. Beauvais nach Ch. Hutin's Zeichnung. Im alten Dresdener Galeriewerk I. No. 2. gr. Fol.
168a) —— Dass. Gest. von Th. Langer. In E. Arnold's Galeriewerk. gr. 4.
168b) —— Dass. Gest. von E. G. Krüger. Zu einem Buche. 8.
169) —— Dass. Lithogr. von Fr. Hanfstängl in seinem Galeriewerk. gr. Fol.
169a) —— Dass. Nach dem vorigen photogr. Fol.
169b) —— Dass. Phot. nach einer Zeichnung von C. W. Schurig. 1868. Fol.
169c) —— Die Madonna allein. Phot. nach einer Zeichnung von C. W. Schurig. 1868. Fol.
s. auch No. 339. 516—519b.
170) Pietà (auch Kreuzabnahme genannt). Christus im Schooss Maria's, dabei Johannes und die hh. Frauen. Joseph von Arimathia steigt hinten mit einer Zange von der Leiter am Kreuze herab. Radirt. ANTº. CORº. INVº. und FRANº. VBº. Dº. ET SCº. (Franç. Hubert?) kl. qu. Fol.
171) —— Dass. Correggio inv. Pinxit 1523. Eques Ravenet del. Sculp. Parmae 1780. gr. qu. Fol.
172) —— Dass. Gest. von Fr. Rosaspina. Mit Dedik. an den Herzog Ferdinand von Parma 1802. Roy. qu. Fo.
s. auch No. 387. 543, 44.
173) Eine Kreuzabnahme Christi ist von Teoin: lithogr., Carlsruhe, Fol. Es ist uns unbekannt in welchen Beziehungen dieses Bl. mit dem obigen Bilde steht.
174) Die Marter des hl. Placidus und seiner Schwester, der hl. Flavia. Nach dem Bilde früher in der Kirche S. Giovanni, später in der Akademie zu Parma. Radirt von Gio Bat. Vanni. Ant: Corr: Inuent. G: V. 1638. kl. qu. Fol. B. 16.
175) —— Dass. Bez. FRANº. DVS D. und: ANT. COR. I. kl. Fol.
176) —— Dass. Gest. v. S. F. Ravenet. gr. qu. Fol.
s. auch No. 416.

II. Nach Gemälden, die ihm als ächt mit Grund zugeschrieben werden.

A. Religiöse Darstellungen.

177) Die »Madonna del coniglio« oder die »Zingarella«. Ruhe auf der Flucht; Maria mit orientalischer Kopfbedeckung hält das schlafende Kind. Das Original im Museum zu Neapel. Gest. von Gir. Rossi 1719 nach P. Barberi's Zeichnung. Mater alma —. Mit Widmung an Gir. Crispi. Dies Bl. ist nicht nach dem Original, sondern nach einer Kopie von Ann. Caracci. gr. Fol.
177a) —— Dass. R. Jões Mathias Sthilionus inc. 4.
177b) —— Dass. R. Duppa sc. 1802. gr. Fol.
178) —— Dass. Gest. von G. Frezza. gr. Fol. Heineken.

179) Die »Madonna del coniglio« oder die »Zingarella«. Maria in Ægypti solitudine. Geschabt von Casp. von Fürstenberg. Die Landschaft ist von No. 177 verschieden; rechts oben noch drei andere kleine Engel. Roy. Fol.

180) —— Dass. Geschabt von Sal. Bernard. gr. Fol. Vermuthlich Kopie nach dem vor. Bl.

181) —— Dass. Radirt von Ag. di Sant-Agostino. Fol.

182) —— Dass. Radirt von D. V. Denon. 4.

183) —— Dass. Anonyme Radirung mit einigen Veränderungen in der Landschaft und ohne das Kaninchen. Also wol nicht nach dem Original in Neapel, wie wol auch noch andere der hier aufgezählten Bll. nach veränderten Kopien sind. Ant. Correg. inven. pin. Fol.

183a) —— Dass. Apud C. Antonini. Fol.

184) —— Dass. Gest. von Fr. John.

185) —— Dass. Commencé par H. Ch. Muller, terminé par Ch. Aug. Schuler. gr. Fol.

186) —— Dass. Gest. von C. Perporati nach D. Girgenti's Zeichnung. Nach dem Original zu Neapel. Roy. Fol.

187) —— Dass. Gest. von Trasmondi 1815. kl. Fol.

188) —— Dass. Gest. von P. Toschi. 1846. Imp. gr. Fol.

189) —— Dass. F. Caporali dis. ed inc. Roy. Fol.

190) —— Dass. Geschabt von R. Earlom. Nach einer Kopie angebl. von Lodov. Caracci, die aus Parma in das Kabinet des Herrn Robert Udney kam. Roy. Fol.

191) —— Dass. Von Earlom nach Heineken noch einmal in kleinerem Format.

192) —— Dass. Geschabt von R. Houston. 1773. Fol.

193) —— Dass. In Schwarzk. bei Alex. Brown. 4.
s. auch No. 373 u. 373a.

194) Madonna della cesta (Vierge au panier). Hl. Familie. Maria hält das Kind auf dem Schoosse; zu ihren Füssen ein Korb. Im Hintergrunde ist Joseph mit Zimmern beschäftigt. In der Nationalgalerie zu London. Gest. von Diana Mantuana, ohne sichern Grund genannt Ghisi. 1577. B. 19.

195) —— Dass. Gest. von F. F. Aquila. Nudus eram etc. Mit Dedikation an G. P. Bellori 1691. Fol.

196) —— Dass. (Der hl. Joseph rechts). Gest. von Gius. Faccioli. Fol.

197) —— Dass. Gest. von G. T. Doo. Fol.

197a) —— Dass. Gest. von S. Freeman. 1832. 4.

197b) —— Dass. Gest. von J. Wright. 8. In einem Buche.

197c) —— Dass. (Der hl. Joseph links). Ohne Namen; aber von J. Frey gest. kl. 4.

198) —— Dass. Anonymes Schwarzkunstbl. Ohne den hl. Joseph. Pungileoni III. 70.

199) —— Dass. Originalphotogr. von der Berliner Photogr. Gesellschaft. 1869. Fol.
s. auch No. 307—309c.

200) Hl. Jungfrau im Begriff dem Jesuskind die Brust zu reichen. Der kl. Johannes oder ein Engel bietet ihm Früchte dar. In St. Petersburg (dieselbe Darstellung in der Galerie Esterházy zu Pest; eine andere, ebenfalls Original, im Privatbesitz zu Rom). Das Petersburger Expir. hat 1. dunklen Hintergr., 2. der kleine Engel zeigt den linken Schenkel nicht, 3. er hat keine Flügel, ist also nicht als Engel charakterisirt). Radirt von Teresa del Pò. Fol. B. 4.

200a) Hl. Jungfrau im Begriff dem Jesuskind die Brust zu reichen. Dilectvs meus mihi, inter vbera mea Commorabitur. Cantic. I. 12. Von der Gegenseite des Vorigen. 4.

201) —— Dass. Gest. von Fr. Spiere. Klare Landschaft zwischen den Baumstämmen; hier ein kleiner Engel mit sehr entwickeltem Flügel, zeigt den ganzen linken Schenkel und Theil des Unterbeines, und an der linken Hand sieht man alle fünf Finger. Nach dem Bilde in Pest. Bekanntes vorzügliches Bl. Rund. Roy. Fol.

202) —— Dass. Gest. von Nic. Bazin. Nach welchem Bilde ist uns unbekannt; die Darstellung ist sowol von dem Spiere'schen als dem Pò'schen Stiche abweichend. Hier 1. keine Landschaft, sondern ein grosser Vorhang mit Quaste; 2. der Schenkel des Engels ist durch ein breites Gewand der Maria verdeckt; 3. die Hand (hier die rechte, weil das Bl. im gegenseitigen Sinn des Spiere'schen) zeigt nur zwei Finger; 4. über dem Haupt der Maria ein Heiligenschein. Beata Maria Virgo Joachim filia — Christi Mater in der Einfassung. Oval. gr. Fol.

203) —— Dass. Gest. von P. Fontana. In: Collection des Gravures choisies d'après les Peintures et Sculptures de la Galerie de Lucien Bonaparte. 1822. gr. Fol.

203a) —— Dass. Quadrat. Lud. Matthiolus Inc. 4.

203b) —— Dass. Oval. Ohne Inschrift. Radirt. 4.

203c) —— Dass. Kreis im Innern eines Quadrates. Deipara virgo etc. kl. 4.

204) —— Dass. Nach der angeblichen Skizze zu dem Pester Bilde. Radirt. L. P. delin. 4.

205) —— Dass. Joan. Dabbe sc. 4.

206) —— Dass. Lith. von E. Huot. Fol. In: La Galerie Imp. de l'Ermitage, lith. par des Artistes franç. sous la direction de E. Huot. 2 Voll. St. Petersb. 1845, 47. Fol.

207) Hl. Jungfrau, das auf der Erde in der Krippe liegende Kind verehrend. In den Uffizien zu Florenz. Gest. von J. L. Delignon nach Wicar's Zeichnung. In Wicar's Sammlung. gr. 4.

208) —— Dass. Gest. von G. Audran. Fol.

208a) —— Dass. Schwarzkunst. Sold by J. Faber. kl. Fol.

209) —— Dass. Gest. von C. Gregori nach Campiglia's Zeichnung. Im Museum Florentinum. qu. Fol.

210) —— Dass. Gest. von G. Chasteau. Oval. gr. Fol.

211) —— Dass. Gest. von Ferd. Gregori nach T. Arrighetti's Zeichnung 1768. gr. Fol.

212) —— Dass. Gest. von V. della Bruna. Fol.

213) —— Dass. Gez. u. gest. von L. Errani. Fol. In: Galerie de Florence (1841 f.).

213a) —— Dass. In einem ornamentirten Oval. 4.

213b) —— Dass. In Umriss. Lasinio Filius sculp: In: Reale Galleria di Firenze (1827 f.). 8.

214) —— Dass. Photogr. nach dem Original von Alinari. Florenz 1869. Fol.
s. auch No. 338—339.

215) Vermälung der hl. Katharina, dabei der hl. Sebastian. Später wurde die Platte verändert; so findet sich u. A. an der Stelle des hl. Sebastian ein Engel. Im Hintergrund die Marter der hh. Katharina und Sebastian. Halbfig. In der Galerie des Louvre in Paris. Gest. von Et. Picart. Fol.

215a) Kopie in gleicher Grösse. Auf dem Bruche des Rades: Picart Romus. F. Unterschr. Jesus Christ etc.

216) —— Dass. Gest. von F. F. Aquila. qu. Fol.
217) —— Dass. Gest. von B. Capitelli. gr. 4. B. 6.
218) —— Dass. Radirt von L. J. Quéverdo, beendigt von Massard d. Vater. kl. 4.
219) —— Dass. Radirt von D. V. Denon. qu. 8.
220) —— Dass. Punktirt von Duthé. Fol.
221) —— Dass. Gest. von C. L. Lorichon. 1825. gr. qu. Fol.
222) —— Dass. Gest. von G. Folo. Für das Musée Napoléon. Fol.
222a) —— Dass. Gest. von P. E. Moitte.
223) —— Dass. Gest. von Caroline Watson. Punkt. und geschabt. Fol. Ob nach dem Louvrebild?
223a) —— Dass. Gest. von Villerey. 4.
224) —— Dass. Gest. von Henriquel-Dupont. 1867. Roy. Fol.
224a) —— Dass. Anonymer Holzschnitt in zwei Platten. Im Hintergr. eine reiche Architektur. kl. Fol. B. XII. 61, 19.

s. auch No. 363 u. 367.

225) Vermälung der hl. Katharina. Im Museum zu Neapel. Gest. von Ant. Capellan Romæ 1772. kl. Fol. In Hamilton's Schola italica etc.
226) —— Dass. Gest. von J. Felsing 1831. Fol.
227) —— Dass. Gest. von J. Heath. kl. Fol. In: Europäische Gallerien, 3. Aufl. 1847.

Ob die folgenden Nrn. 228—30 nach dem obigen Bilde ausgeführt sind, können wir nicht mit Gewissheit angeben.

228) —— Dass. Gest. von Giorgio Mantuano, genannt Ghisi. Mit dessen Monogr. In spätern Abdr. mit seinem Namen. Diuini felix virgo cape pignus amoris. gr. qu. 4. B. 11.
229) —— Dass. Radirt von G. M. Mitelli. Fol.
230) —— Dass. Gest. von Michelangelo Marelli. Fol.

s. auch No. 364—368a. 530—532. 535. 535a.

231) Christus am Oelberg vor dem Engel knieend. Nach dem Bilde im Besitz des Herzogs von Wellington. Links die Apostel, hinten die Häscher. Bernardinus Curtius Regiensis Sculp. 1640. Mit Dedik. an den Fürsten Ippolito von Este. gr. qu. Fol.
232) —— Dass. Gest. von Gio. Volpato Romæ 1773 in Hamilton's Schola Italica etc. Nach Mengs' Zeichnung. Cum pervenisset etc. Ex Tabula Madriti in Pinacotheca Regis. qu. Fol.
232a) —— Dass. Etwas kleiner. Apparuit etc. Vinc. Antonelli sc. Romæ 1775.
232b) —— Dass. Geschabt von W. Ward. In den Gems of Art. No. 26. 1825. 4.
232c) —— Dass. Gest. von Geo. Cooke. 4.
233—34) Heineken erwähnt noch zweier anonymer Bll. mit Christus am Oelberg, eines davon ohne die Häscher in qu. 4., das andere mit denselben in qu. Fol. Wir wissen nicht, ob sie nach dem obigen Bilde ausgeführt sind.
235) Ecce homo. Christus, Kniestück, mit gebundenen Händen; Pilatus auf dem Balkon zur Linken das Ecce homo rufend, ein Soldat zur Rechten. Maria liegt ohnmächtig in den Armen Magdalena's. Halbfig. Jetzt in der Nationalgalerie zu London. Gest. von Ag. Caracci 1587. Ant. Correg. inuen: Parmæ in Aedibus Pratorum (d. h. im Hause Prati, wo sich das Bild ursprünglich befand). Illa Dei soboles etc. Fol. B. 20.

236) — — Dass. Kopirt von einem unbek. Italiener. Bap. par. for. Ro. 1589 (Bapt. Parmensis formis Romae). Aspice etc. Zani sagt: Le 2. prove hanno prima del nome del Pittore: Julius Roscius Ortinus. Also wäre dieser der Stecher?
237) — — Dass. Kopirt von der Gegenseite von Corn. Galle d. J. kl. Fol.
238) — — Dass. Gegens. Kopie, von einem Unbekannten gest. Muette Exc. A lille. Fol.
238a) — — Dass. Gegenseit. anon. Kopie. kl. Fol.

239) —— Dass. Gest. von P. Bettelini nach St. Tofanelli's Zeichnung. gr. Fol.
240) —— Dass. Gest. von G. T. Doo. gr. Fol.
240a) —— Dass. Gest. von G. Asioli. Fol.
241) —— Dass. Photogr. von der Berliner Photogr. Gesellschaft nach dem Original. 1869. Fol.
242) —— Dass. Christus, einzelne Figur aus dem Bilde. Gest. von Agost. Bertini. Fol.

s. auch No. 541, 542.

243) Hl. Magdalena im Walde in einem Buche lesend. In der Dresdener Galerie. Gest. von J. Daullé 1753 nach Ch. Hutin's Zeichnung für das Galeriewerk. qu. Fol.

244) — — Dass. Kopirt von F. Basan. qu. Fol.
244a) — — Dass. Kopie nach Basan's Bl. Glasgow Academy. 1786. Gest. von J. Mitchel. Gleiche Grösse.

245) —— Dass. Gest. von C. G. Contius.
246) —— Dass. Gest. von J. G. Böttcher nach Seydelmann's Zeichnung. qu. Fol.
247) —— Dass. Gest. von F. Bartolozzi. gr. qu. Fol.
248) —— Dass. Punktirt von J. J. Freidhoff. qu. Fol.
249) —— Dass. Geschabt von Wil. Ward. qu. Fol.
250) —— Dass. Gest. von Fr. v. Stadler. gr. qu. Fol.
251) —— Dass. Gest. von G. Longhi 1809. qu. Fol.

252) — — Dass. Kopirt von Gius. Beretta.

252a) —— Dass. Presso Morghen. 4.
252b) —— Dass. Le Clerc sc. 8.
252c) —— Dass. Giraldon fils dir[t]. 8.
253) —— Dass. Gravé à l'eau-forte par Niquet frères. Terminé par Niquet l'ainé. kl. Fol.
254) —— Dass. Gest. von C. H. Rahl (1834). gr. qu. Fol.
255) —— Dass. Gest. von W. Humphrys d. J. 1839. qu. Fol.
256) —— Dass. Gest. von P. Lightfoot. Rund in einem Viereck. 1850. kl. qu. Fol.
257) —— Dass. Gest. von F. L. Knolle. gr. qu. Fol.
258) —— Dass. Gest. von Gust. Planer. gr. qu. Fol.
259) —— Dass. Gest. von W. H. Watt. qu. 4.
259a) —— Dass. Geschabt von S. W. Reynolds. Kleines Bl.
260) —— Dass. Gest. in Stahl von C. Armytage. qu. Fol.

260a) Hl. Magdalena im Walde in einem Buche lesend. Gest. von Wilh. Overbeck. In E. Arnold's Galeriewerk. qu. 4.
260b) —— Dass. Gest. von G. Asioli. qu. Fol.
261) —— Dass. Lith. von F. Zimmermann. qu. Fol.
262) —— Dass. Lith. von L. Zöllner. qu. Fol.
263) —— Dass. Lith. von R. Theer. kl. qu. Fol.
264) —— Dass. Lithogr. von F. Hanfstängl, in seinem Galeriewerk. gr. qu. Fol.
264a) —— Dass. Nach dem vorigen photogr. Fol.
s. auch No. 421—423. 577.

B. Mythologische und allegorische Darstellungen.

265) Jupiter in Gestalt einer Wolke umarmt die Jo. In der Galerie des Wiener Belvedere. Gest. von Fr. Van den Steen nach N. Van Hoy's Zeichnung. Rechts vom Hirschkopfe: Ant. Correggio in: et pinx · gr. Fol.
266) —— Dass. Punktirt von Fr. Bartolozzi nach M. Benedetti's Zeichnung. Publ. March (März) 1st. 1784. Fol.
267) —— Dass. Gest. von Chr. Mayer. Fol.
s. auch No. 436—446. 593.
268) Danae den Jupiter als goldenen Regen empfangend. Jetzt in der Galerie Borghese zu Rom. Gest. von G. Duchange nach P. de Pietri's Zeichnung. gr. qu. Fol.
Im spätern Abdruck wurde, um die Blösse der Danae zu bedecken, eine Draperie hinzugefügt.
269) — — Dass. Anon. gegens. Kopie in gleicher Grösse.
270) — — Dass. Kopie. Chez de Poilly à la belle Image. Oval. kl. qu. 16.
271) — — Dass. Sehr schlechte Kopie. 12.
272) —— Dass. Gest. von E. Desrochers. kl. qu. Fol.
273) — — Dass. Bez.: Deroché sculpsit. Recht schlechtes Bl. Wol Kopie nach Desrocher's Bl. und diesem untergeschoben. kl. qu. Fol.
274) —— Dass. Gest. von Ph. Trière nach Borel's Zeichnung. In der Galerie du Palais Royal. gr. qu. 4.
275) —— Dass. Gest. von Al. Cunego. 1786. qu. Fol.
276) —— Dass. Lithogr. Bonnemaison dirext. Maurin delt. gr. qu. 4.
s. auch No. 449.
277) Jupiter als Schwan umarmt die Leda im Bade. Auf ihrer linken Seite ein Mädchen, das einen Schwan abwehrt, und ein anderes, das einem davonfliegenden Schwan nachblickt, während eine Frau ihr das Gewand überwirft. Rechts Amor und zwei Putten. Jetzt im Museum zu Berlin. Gest. gegenseitig von G. Duchange 1711 nach Pietri's Zeichnung. gr. qu. Fol.
Auch in diesem Bl. wurde im späteren Abdruck das Nackte verhüllt.
278) — — Dass. Schlechte anonyme Kopie.
279) —— Dass. Veränderte Komposition. Der auf der Leier spielende Amor fehlt; anstatt der zwei Amorinen mit Blasinstrumenten findet sich nur der Eine stehende, auf dem Horn blasend. Gest. von J. le Mattré. kl. Oval.
280) —— Dass. Desgleichen. Chez de Poilly. Pendant zu No. 270. kl. Oval.
281) —— Dass. Gest. von E. Desrochers 1713. qu. Fol.
282) Jupiter als Schwan umarmt die Leda im Bade. Gest. von H. C. Müller für das Musée français von Filhol. Fol.
283) —— Dass. Bovinet sc. 12.
283a) —— Dass. Umriss. Mme. Soyer sc. 8.
283b) —— Dass. Unbekannt. Oval. 8.
283c) —— Dass. Unbek. Lithogr. 4.
284) —— Dass. Gest. von H. Dröhmer. Mezzotinto. Rund. gr. Fol.
285) —— Dass. Photogr. im Verlage der Berliner Photogr. Gesellschaft. 1869. Fol.
s. auch No. 447—447b u. 450.
286) Jupiter als Satyr entblösst die Antiope. Im Louvre. F. Basan Excudit. gr. Fol.
287) —— Dass. Gest. von J. Godefroy. Musée Robillard. Fol.
288) —— Dass. Gest. von P. Audouin. gr. Fol.
289) —— Dass. Radirt von Quéverdo, beendigt von J. B. Massard. Fol.
290) —— Dass. Radirt von A. Chataigner, beendigt von U. Massard. Musée Filhol. Fol.
291) —— Dass. Gest. von Ach. Lefèvre. gr. Fol.
292) —— Dass. Gest. von A. Blanchard. Roy. Fol.
292a) —— Dass. W. Brett sculpsit. Mezzotinto. 1828. kl. Fol.
292b) —— Dass. Par Pasquier peintre en Email et Graveur. gr. Fol.
292c) —— Dass. Anon. Radirung. 4.
293) —— Dass. Gest. in Aschenbrenner's Taschenbuch 1804.
294) —— Dass. Gest. von A. J. Weber. Fol.
295) —— Dass. Photogr. im Verlage der Berliner Photogr. Gesellschaft nach dem Original. 1869. Fol. u. Imp. Fol.
296) Ganymed wird von Jupiter's Adler entführt. In der Bildergalerie des Belvedere zu Wien. Nach Nic. Van Hoy's Zeichnung gest. von Fr. Van den Steen. Auf einem Steine links vom Hunde: Ant: Correggio inuē et pinxit. gr. Fol.
297) —— Dass. Gest. von Jos. Eissner nach S. v. Perger's Zeichnung. 4. In der k. k. Bildergalerie im Belvedere 1821—28. 4.
s. auch No. 599. 600.
298) Die Erziehung Amor's durch Merkur in Gegenwart der Venus (La Scuola d'Amore). Jetzt in der Nationalgalerie zu London. Gest. von Arnold de Jode zu London 1667. gr. Fol.
298a) —— Dass. Photogr. von Morelli in London.
299) —— Dass. Photogr. im Verlage der Photogr. Gesellschaft in Berlin nach dem Original. 1869. Fol.
s. auch No. 466. 467a.
299a) Amor, Halbfig., aus diesem Bilde. Titelbl. zu: Select Works of Engraving under the Direction of Will. Buchanan. Engr. in the School of Morghen. 4.
300) La Vertu héroique victorieuse des Vices. Die Tugend vom Ruhme gekrönt. Dabei die Stärke und die Weisheit. Temperabild im Zeichnungskabinet des Louvre. Gest. von Et. Picart 1672. gr. Fol.
301) —— Dass. Gest. von L. Surugue 1720. 4.
s. No. 304.
302) —— Dass. Gest. nach Duchemin's Zeichnung von A. Chataigner, beendigt von Villerey. Für das Musée français von Filhol. Fol.
303) L'Homme sensuel. Der sinnliche Mensch von den Leidenschaften umgeben. Tempera-

bild im Zeichnungskabinet des Louvre. Gegenstück zum vorigen. Gest. von Et. Picart 1676. gr. Fol.

304) L'Homme sensuel. Gest. von L. Surugue 1720. 4.

Im spätern stark retuschirten Abdr. mit Schrift steht oben rechts: Tom. 2 fig. In diesem Abdr. nebst No. 301 in: Versailles immortalisé, 2 Bde. Paris 1720. 4. II. Bd. pp. 247. 251. Vor dem Gedichte, das jedes beschreibt steht: Tableau dans la petite Galerie du Chasteau de Versailles.

304a) —— Dass. Radirt von Quéverdo, beendigt von Villerey.

305) —— Dass. Sehr schlechtes anonymes Bl.

306) —— Dass. Bloss der Kopf des Neides. Gest. von J. J. F. Tassaert für J. und A. Sauvage's Collection des têtes d'Expression. Heft III (1804).

III. Nach Gemälden, welche angeblich von Correggio herrühren, aber entweder nur Kopien nach seinen Originalen sind oder ihm fälschlich zugeschrieben oder durchaus zweifelhaft sind.

Wo der jetzige Aufenthaltsort der Gemälde bekannt, ist derselbe angegeben. Eine gute Anzahl derselben ist verschollen.

A. Religiöse Darstellungen.

307) Hl. Familie. Alte Kopie nach der Madonna della Cesta, dem Originale in der Nationalgalerie zu London. Früher in der Galerie Orleans, jetzt im Bridgewater-House zu London. Gest. von A. L. Romanet nach Jourdain's Zeichnung. 4.

308) —— Derselbe Gegenstand. Gez. von G. Kiprensky, gest. von E. Skotnikoff. 4. In: Collection du Comte de Stroganoff (Ohne Titelbl.).

309) —— Derselbe Gegenstand. La Sacra Famiglia. Nach dem Bilde der ehemal. Galerie Celoni zu Rom. Gest. von P. Bonato 1811 nach Tagnoli's Zeichnung. Roy. Fol.

309a) —— Dass. Vermuthl. nach dem vorigen Bilde. La sacra Famiglia. A. Bonini inc. L. Rados dir. Fol.

309b) —— Derselbe Gegenstand. Ferdin. Fambrini del e inc. Lucca 1763. 4.

309c) —— Derselbe Gegenstand. Umgekehrt, der Korb zur Rechten. Sacra Christi Familia. Bortignoni sc. 4.

s. auch No. 194—199.

310) Hl. Familie. Maria und das Kind schlafen, letzteres in der Krippe. Joseph hebt den Schleier des Kindes auf. Gest. von C. Mogalli nach einem Bilde im Besitz des Grossherzoges von Toskana.

311) Hl. Familie. Gez. von Skotnikoff, gest. von M. Iwanoff. Umrisse. qu. 4. Collection Stroganoff.

312) Hl. Familie. Maria sitzend hält das Kind auf dem Schoosse, dabei der kleine Johannes. Die beiden Kinder umarmen sich. Rechts hinten der hl. Joseph. Geschabt von J. Barbié nach einem Bild in eigenem Besitz. (Sonst unbekannt). Fol.

313) Hl. Familie mit dem kl. Johannes. Nach einem Bilde ehedem bei Campe in Nürnberg. Umriss. Gest. von F. Fleischmann. kl. 4.

314) Hl. Familie. Maria, Halbfig., hält das Kind. Dabei noch zwei Engel. Il suo figlio Gesù bacia Maria. Ehemals in S. Luigi de' Francesi zu Rom. Das Bild ist von G. C. Procaccini. Gest. von P. Bettelini. kl. Fol.

315) Hl. Familie. Anonymer Stich. Antonius da Correggio. Dilectus meus mihi et ego illi. kl. Fol.

315a) —— Dass. Dilectus meus etc. Dom. Corvi del et sc. kl. Fol.

316) —— Dass. Punktirt in Rom von P. Bonato. Mater amabilis. Fol.

317) Holy Family. J. Young sc. 32. A Catal. of the Pictures of Grosvenor House. By J. Young. London 1821. Fol.

317a) Hl. Familie, dabei der hl. Johannes und ein Engel. Die Köpfe der beiden Figuren blicken über die Schultern der hl. Jungfrau. Radirt. kl. qu. 4.

318) Hl. Jungfrau mit dem Kind. Juxta Exemplar in Aedibus — Jacobi Stanley Comitis de Derby etc. H. Winstanley fecit. kl. Fol.

319) Hl. Jungfrau hält das Christkind, dem der hl. Johannes ein Lamm bringt. Nach dem Bilde im ehemal. Kabinet Smith in England. Geschabt von J. Watson. gr. Fol.

320) —— Dass. Gest. von Will. Dickinson 1780. gr. Fol.

321) Hl. Jungfrau, das Kind und Johannes. Hinten eine Grotte. Im Museum zu Madrid. (Wahrscheinlich von einem Schüler oder Nachahmer.) Originalphotogr. von J. Laurent. 1868. Fol.

322) Hl. Jungfrau, Halbfig., das schlafende Kind in ihren Armen unter einer Arkade. Das Bild ist von dem Venezianer Seb. Ricci, der eine Täuschung damit vorhatte. Als Correggio gest. von Nic. Edelinck. Extat Venetiis in Museo D. D. Jacobi Chertemps Galli 1708. gr. Fol.

323) —— Dass. Von der Gegenseite kopirt von C. Orsolini. Virgo Carmeli Mater Dei. kl. Fol.

324) —— Dass. Appo Wagner Venezia C. P. E. 4.

324a) —— Dass. Fr. Previllano sc. Rom 1785. Fol.

325) —— Dass. Gest. von Martin Schedl zu Salzburg 1738. gr. Fol.

Scheint Kopie nach dem Edelinck'schen Stich oder doch dieselbe Darstellung zu sein.

326) Hl. Jungfrau mit dem Kinde von zwei Engeln gekrönt, Seelen aus dem Fegefeuer erlösend. (Fälschlich Correggio benannt.) Anonym. Jetzt nur durch den Stich bekannt.

327) Hl. Jungfrau mit dem Kinde. Jollain excud. Fol.

328) Hl. Jungfrau, mit dem Kinde im Arme, in ganzer Figur stehend. Gest. von Rich. Cooper 1763 nach dem Bilde in der ehemal. Sammlung Ormond. gr. Fol.

329) Hl. Jungfrau mit dem Kinde an der Brust, dem Engel Früchte bringen. Stahlstich von C. A. Schwerdgeburth. Oval. 4.

330) Hl. Jungfrau, das Kind auf den Knien, stützt die Linke auf ein Buch. Nach einem Bilde, das sich im 18. Jahrh. im Besitze des Grafen Bertioli zu Parma befand. Mater amabilis. Gest. von Maurizio de Magistris von Piacenza. 4.

330a) Hl. Jungfrau, aus einem Buche lesend, mit dem Kind. Schwarzk. kl. Fol.

331) Hl. Jungfrau, Halbfig., hält auf ihren Knien das Kind. Der kl. Johannes lässt ihm durch ein

anderes Kind einen Korb mit Blumen bringen. Anonyme Radirung. gr. 8.
332) Mater amabilis. Maria im Profil mit dem Kinde, welches ein Kreuz hält, neben ihm der hl. Johannes. Halbfig. Punktirt von L. Portman. kl. Fol.
333) Hl. Jungfrau mit dem Kind, dem sie den Kopf hält, in einer Landschaft sitzend. Prope est justus etc. Drevet excudit. A Paris chez P. Drevet etc. Roy. Fol.
333a) Hl. Jungfrau mit dem Kind, aus einem Buche auf einem Tische lesend; dabei Johannes. 8.
334) Hl. Jungfrau in einer Landschaft; der kleine Christus nach dem Beschauer gewendet zeigt auf Johannes, welcher den rechten Arm auf die Schulter der Jungfrau legt. Nach einem Bilde in der Sammlung des Sir John Murray in England. Lith. von N. Strixner. Sehr gr. roy. Fol.
335) Hl. Jungfrau, sitzend, mit dem schlafenden Kinde in den Armen. Gest. von Jac. Coelemans. kl. Fol. Im ehem. Kabinet Boyer d'Aiguilles zu Aix. Der Text dazu (Paris 1744) schreibt das Bild eher dem franz. Maler Lubin Baugin zu.
335a) Hl. Jungfrau, Halbfig., mit dem Kind, welches sie umarmt und sein Gesicht an ihre Wange drückt. Jos. Patrini sc. gr. Fol.
335b) —— Dass. Pietro Chigi inc.
336) Hl. Jungfrau, Halbfig., hält das Kind auf einer Brüstung. Sie zieht das Tuch, worauf es sitzt, in die Höhe. Radirt. G. F. Nadif. 8.
337) Hl. Jungfrau mit dem Kinde. Links oben Engel. Radirt von B. Weyss. 4.
338) Hl. Jungfrau, das in der Krippe liegende Christkind anbetend. Gest. von C. H. Rahl 1822. kl. Fol. Nach dem Bilde der ehemal. Galerie Fries. Die Komposition ist wie das Bild der Uffizien, doch ohne Landschaft und mit architekt. Hintergrund; vermuthlich eine Kopie danach.
338a) —— Dass. F. John sc. 8.
338b) —— Derselbe Gegenstand, ebenfalls mit architekt. Hintergr. und der im Bilde zu Florenz nicht sichtbaren einen Hand des Kindes. Ob nach demselben Bilde? Gest. von G. Chasteau. Ovale Einfassung. kl. Fol.
338c) —— Dass. Virgo quem genuit adoravit. Im Verlage G. Chasteau's. gr. Fol.
339) —— Dass. Ovale Einfassung. Coypel ex. kl. 4.
s. auch No. 207—214.
340) Hl. Jungfrau mit dem Kinde, der Madonna mit dem hl. Sebastian ähnlich. Beide sehen herab. Mit der Rechten segnet das Kind, mit der Linken fasst es das Gewand der Mutter. Links unten: Coregiensis I. kl. 4. Diese anonyme Radirung ist fälschlicher Weise dem Corr. selbst zugeschrieben worden.
s. No. 165—169.
341) Madonna mit dem hl. Hieronymus. Angebl. Kopie von L. Carracci in der Stafford Galerie. Gest. von J. Scott. Kleines Bl.
342) Hl. Jungfrau mit dem Kind auf dem Schooss am Fusse eines Baumes. Mater divinae gratiae (Wahrscheinlich Motiv aus der Zingarella). Gest. von A. Zucchino. Fol.
343) Hl. Jungfrau mit dem nackten Kinde, das auf einem Kissen und gestützt auf eine Weltkugel auf ihrem Schoosse sitzt. Gest. von L. Vorsterman. Fol.
344) Hl. Jungfrau mit dem Kind, dabei der hl. Antonius. Gest. von D. Berger 1767 nach einem Bilde der Galerie Sanssouci bei Potsdam. Fol.
345) Hl. Jungfrau, auf der Erde sitzend, umarmt das Kind. Anonyme Radirung. kl. Fol. Katal. Aretin.
346) Hl. Jungfrau, Halbfig., mit dem Kinde, welches spielend den Finger an den Mund hält. Nach dem Bilde in der ehemaligen Galerie Stolberg auf Söder gest. von F. Knolle. kl. 4.
347) —— Dass. Geschabt von J. G. Huck. 4.
348) —— Dass. Geschabt von J. J. Freidhoff 1797. Fol.
349) Hl. Jungfrau mit dem Kinde. Geschabt von J. P. Pichler. Fol. Wir finden auch eine Darstellung »Silence« von Pichler angegeben; ob dies etwa ein Bl. nach der Zingarella sein soll, oder die obige Darstellung, ist uns unbekannt.
350) Hl. Jungfrau, Halbfig., das bekleidete Kind in den Armen. Anonym.
351) Hl. Jungfrau, Halbfig., von dem Kinde umhalst. Gest. von A. David für den Pater Resta und mit einem Herzen, worüber ΧΑΡΙΟ, bezeichnet, was den Namen Correggio andeuten soll. 4.
351a) Hl. Jungfrau vom Kind umarmt. Kaum Halbfigur. Gest. von Aug. Fox. 32. Vielleicht das Bl. No. 77 und die Madonna della Scala darstellend?
351b) Hl. Jungfrau mit dem Kinde, auf einer Erhöhung sitzend. Vier Engel, wovon zwei Laute spielen, stehen dahinter. Anonym. qu. 4.
352) Maria, mit dem Kinde in einer Glorie, erscheint auf Fürbitte des hl. Jakobus und im Beisein des hl. Hieronymus einem Donator. Münchener Pinakothek. Fälschlich dem Correggio zugeschrieben. La Madonna col divoto. Gest. von P. Bettelini 1818 mit Widmung an Ludwig, Kronprinz (später König) von Bayern. Imp. Fol.
353) —— Dass. Lith. von H. Kohler. Roy. Fol.
s. auch No. 415.
354) Hl. Jungfrau mit dem Kind unter einem Palmbaum sitzend. Rechts die hl. Lucia, links die hl. Magdalena. Nach G. Giaroli's Zeichnung gest. von G. Asioli. Quadro dipinto da Antonio Allegri — In Albinea, per quella Chiesa. kl. Fol. In: Venturi, Storia di Scandiano 1822.
355) Hl. Jungfrau mit dem Kinde, hl. Johannes, hl. Michael und hl. Christoph. In den Uffizien. (Fälschlich Correggio benannt.) Gest. von Fr. Ant. Lorenzini. gr. Fol.
356) —— Dass. Photogr. von Alinari. Florenz 1869. Fol.
357) Madonna des Bettinelli. Hl. Jungfrau mit dem Kind, der hl. Anna und einem Mönche. Gest. von Jak. Frey d. J. 1787. Mit Dedikation des Stechers an die Brüder Xaverio und Gaetano Bettinelli. Angeblich Jugendwerk Correggio's.
358) L'Amour maternel. Madonna mit dem Kinde. Gest. von A. Bonaldi. Oval. Fol.
359) Das Jesuskind und der kl. Johannes umarmen sich. Friendship. Gest. in Rothsteinmanier von R. Menageot. Rund.
Kommt auch schwarz gedruckt vor.
360) Das Jesuskind und der kl. Johannes umarmen sich. Brustbilder. Gest. von C. Rahl nach dem Bild vormals beim Grafen Fries in Wien. qu. 4.
361) Vermälung der hl. Katharina. Von einem Schüler Correggio's. In der Galerie der Ermi-

tage zu St. Petersburg. Gest. von P. E. Moitte. Aus der Galerie des Grafen Brühl, dem es der Herzog Franz III. von Modena geschenkt hatte. Fol.

362) Vermälung der hl. Katharina. Lith. von H. Robillard. Fol. In: Galerie Imp. de l'Ermitage lith. par des Artistes franç. sous la direction de E. Huot. 2 Voll. St. Petersb. 1845, 47. Fol.

363) Vermälung der hl. Katharina. Halbfig. Das Christkind hält einen Palmzweig. Der hl. Joseph erhebt einen Vorhang hinter dem Kopfe Maria's. Cum palma ad Regna pervenit. gr. 4.

364) Vermälung der hl. Katharina. Radirt von Angelika Kauffmann. Publ. Oct. 1st. 1780. gr. qu. 8. Die Komposition entspricht der des ächten Bildes in Neapel, doch finden sich einzelne Verschiedenheiten. Unbekannt, wonach das Bl. ausgeführt ist.

364a) Vermälung der hl. Katharina. Stafford Galerie. Correggio, Copy by L. Caracci. By John Scott. 8.

364b) —— Dass. Peint par L. Carrache. Gravé par F. Guibert. 4.

365) Vermälung der hl. Katharina. Gallery of the Earl of Dudley, photogr. by Caldesi, Blanford and Co. London 1862. No. 49.

366) Vermälung der hl. Katharina. Nach einer alten Kopie des Neapolitaner Bildes in eigenem Besitze radirt von Gio. Battista Mercati. Mit Dedik. an Lelio Guidiccioni und dreizeiliger italien. Unterschrift »L'affetto — In Roma 1620«. Roma 1620. kl. Fol. B. 3.

s. auch No. 225—230. 531. 532.

366a) Vermälung der hl. Katharina »en fig. entières dans un grand paysage pour Thèse, chez Chateau & ensuite chez Chereau«. So Heineken.

367) Vermälung der hl. Katharina. Gest. von L. Cremonesi. Nach dem Gemälde im Kapitol zu Rom, welches Kopie des Bildes im Louvre ist. Fol. Für die Descrizione del Campidoglio da P. Righetti. Rom 1833—36.

368) Vermälung der hl. Katharina. Gest. von Apolloni. Fol. Wonach dies Bl. gestochen, ist uns unbekannt.

368a) Vermälung der hl. Katharina. H. Sinzenich fect. Das Kind hält den Ring neben der Nase des Heiligen, welcher auf der linken Seite sitzt. Zwei Engel schweben in der Nähe, hinter der hl. Jungfrau.

s. auch No. 215—230.

369) Flucht nach Aegypten. Landschaft. Maria, auf dem Esel sitzend, beobachtet eine Mutter mit zwei Kindern sitzend, welche eines der Kinder zu schenken im Begriffe ist und mit der Linken hält. Dabei ein sitzender Krieger. Radirt von Teresa del Pò nach Giac. del Pò's Zeichnung. Mit Dedikation Teresa's an den Marchese del Carpio 1686, dem das Bild gehörte. Dasselbe ist jetzt verschollen. Roy. qu. Fol.

370) Flucht nach Aegypten. Maria mit dem Kind auf einem Esel. Dahinter Joseph. Ein Engel zeigt den Weg. Lithogr. A. Coregio pinx: F. Pilotj del: Rund. Fol.

371) Ruhe auf der Flucht nach Aegypten. Die Madonna kleidet das auf ihren Knien sitzende Kind an, dem Joseph Datteln reicht. Jetzt bei G. B. Bianconi zu Bologna. Gest. von D. Aspar mit Dedik. an den Grafen Wilzeck 1784. Fol.

372) Ruhe auf der Flucht nach Aegypten. Farbig von E. Gautier d'Agoty. Repos etc. Mit Dedik. an den näml. Grafen. Fol.

372a) Ruhe auf der Flucht. Der Madonna della Scodella ähnlich. Lith. von Lady de Ross. gr. 4.

s. auch No. 137—143.

373) Ruhe auf der Flucht. Nach einer Kopie der Madonna del coniglio oder Zingarella im Besitz des Fürsten Albani geschabt von V. D. Preisler Norib. fe. et ex. 1761. gr. Fol.

373a) Ruhe auf der Flucht. Jungfrau mit dem Kinde unter einem Palmbaume ruhend. Wahrscheinlich nach einer veränderten Kopie der Zingarella. Gest. von Ravenet. Fol.

s. auch No. 177—193.

374) Ruhe auf der Flucht nach Aegypten. Dabei der hl. Franziskus. In den Uffizien zu Florenz. Bloss Kopie nach einem jetzt verlorenen Bilde. Gest. von P. Drevet. gr. Fol.

375) —— Dass. Gest. von H. Guttenberg nach Wicar's Zeichnung. Collection Wicar. gr. 4.

375a) —— Dass. Umgekehrt, der Mönch zur Rechten. Lasinio filius sc. kl. 4. In: Reale Galleria di Firenze (Firenze 1827 f.).

376) —— Dass. Originalphotogr. von Alinari. Florenz 1869. Fol.

377) Der hl. Joseph von dem Engel aufgefordert aus Aegypten zu ziehen. Dabei noch ein Engel. Diese Radirung in kl. qu. Fol. hat keine Bezeichnung; Zani II. vi. 60 fand indessen auf einem Explr. mit Tinte geschrieben: Opera prima di A. Allegri da Correggio.

378) Hl. Joseph, Halbfig., das Jesuskind in den Armen haltend. Geschabt von F. Smith. gr. 4.

379) —— Dass. Punktirt von F. John. kl. Fol.

380) Verkleinerte Kopie. C. Rahl sc. 8.

381) Das Christkind auf dem Kreuze schlafend, darüber vier Engelsköpfe. Gest. von J. G. Saiter. qu. Fol.

382) Christus im Garten Gethsemane vor dem Engel. Alte Kopie nach dem Bilde beim Herzog von Wellington, aber ohne die Apostel. Vom Herzog Franz III. von Modena dem Grafen Brühl geschenkt, später in der Ermitage zu St. Petersburg. Gest. von P. E. Moitte. Fol.

382a) —— Dass. Vermuthlich nach demselben Bilde. Mit Umrahmung und deutschen u. lat. Versen. Ph. Andr. Kilian exc. A. V. S.

383) Christus im Garten Gethsemane. Nach einer Kopie des Bildes beim Herzog von Wellington, gest. von D. Cunego.

384) —— Dass. Christ praying in the garden. Nach einer andern Kopie in der Nationalgal. zu London. Young sc. qu. 4. Catal. de la Collection de Tableaux de J. J. Angerstein, par J. Young. Londres 1823. Fol.

s. auch No. 231—232c.

385) Christus im Garten Gethsemane. Derselbe Vorwurf, aber in anderer Weise. Vorn die Apostel. Nach einem Bilde bei G. Fairholme Esqre. geschabt von Sam. Cousins 1832. gr. Fol.

386) Christus am Oelberg. Sic non potuistis una hora vigilare mecum? Gest. von C. Dellarocca. gr. qu. Fol.

386a) Ecce Homo. Christus, Brustb., eine Geissel in den Händen. Aehnl. dem Bilde in der Münchener Pinakothek. J. J. Sartor fec. 8.

387) Pietà (oder Kreuzabnahme). Kopie nach dem

Bilde im Museum zu Parma. Im Museum zu Madrid. Originalphotogr. von J. Laurent. 1868. Fol.
s. auch No. 170—172. 543. 544.
388) Pietà. Maria in Ohnmacht. Dabei Magdalena, der weinende Johannes und Jos. von Arimathia, der den Leichnam mit dem rechten Arm hält. Halbfig. Anonyme Radirung, fälschlich manchmal dem Correggio zugeschrieben. 4.
388a) Pietà. Christus bis an's Knie in einer Graburne; ein älterer bekleideter Engel und ein jüngerer unbekleideter stützen ihn. Gasparo Massi sc. kl. Fol.
389) Grablegung Christi. Gest. von P. Fontana.
390) Christus als Gärtner vor Maria Magdalena. Gest. von J. B. Patas nach einem Bilde der Galerie Orleans (ähnliche Darstellung im Madrider Museum); wahrscheinlich alte Kopie des verlorenen Originales, das sich zu Vasari's Zeiten im Besitze der Ercolani zu Bologna befand.
391) Christus als Gärtner vor Magdalena. Originalphotogr. nach dem Bilde im Madrider Museum von J. Laurent. 1868. Fol.
391a) Der fliehende Jüngling auf dem Oelberge. Nach einer Kopie des verschollenen Originals gest. von Couché.
392) Christus mit Dornen gekrönt. Gest. von J. J. Freidhoff.
393) Christuskopf (das Kreuz tragend). Gest. von J. Krepp, gez. von S. v. Perger. 4. K. k. Bildergalerie im Belvedere 1821—28. 4.
393a) —— Dass. P. Gleditsch sc. 1824. Fol.
394) Das Christuskind, Kopf. Galerie des Earl von Dudley, photogr. von Caldesi, Blanford u. Co. No. 47. 1869.
395) Das Schweisstuch der hl. Veronika mit dem dornengekrönten Antlitz Christi. Berliner Museum. (Fälschlich Correggio benannt). Lith. von P. Rohrbach. qu. Fol. Berlin 1858.
396) —— Dass. Geschabt von G. Lüderitz. qu. Fol. Berlin 1858.
397) —— Dass. Geschabt von H. Dröhmer. qu. Fol.
397a) —— Dass. Photogr. nach dem Original. Berlin, Phot. Gesellsch. 1868. Fol.
398) Salvator Mundi. Christus mit ausgebreiteten Armen auf Wolken sitzend. Ringsum Engelsglorie. Gest. von G. Guadagnini. gr. Fol.
399) —— Dass. Gest. von G. Asioli 1816, den Mitbürgern von Correggio gewidmet. Nach dem Bilde im Vatikan, das nicht ächt, sondern höchstens Kopie ist. (Bekannt auch unter dem Namen Umanità di Cristo oder Salvatore sull' Iride). 4.
400) Engelsköpfe. Gest. von Fr. John.
401—402) Zwei Bll. mit Engeln. Gest. von C. H. Rahl. kl. Fol.
403) Zwei Engelsköpfe. Galerie des Earl von Dudley, photogr. von Caldesi, Blanford u. Co. No. 46. 1869.
403a) Johannes der Täufer, blos der Kopf. Mezzotinto. R. Earlom fec[t]. 1771. Fol.
404) Johannes der Täufer an einem Felsen sitzend. Ego sum vox etc. Gest. von W. Hollar 1642 ex Coll. Arundeliana. 4. P. 167.
405) Johannes der Täufer. Gest. von C. Colombini. Nach einem angebl. Original, das der eine Seitenflügel des für S. Maria della Misericordia gemalten Triptychons gewesen sein soll, bei Bianconi zu Bologna (s. die Werke b) No. 11).
406) S. Giovanni Battista. Gest. von M. E. Klug.
407) Hl. Johannes der Täufer als Kind mit dem Lamm. Gest. von G. Fabbri nach P. A. Novelli's Zeichnung. 4.
407a) Johannes der Täufer stehend. Ohne Namen des Stechers.
408) Hl. Johannes der Täufer auf Wolken knieend, von Engeln umgeben. Gemälde von Annib. Caracci, nach einer Zeichnung Correggio's ausgeführt. Gest. von Fr. Ant. Lorenzini nach Fr. Petrucci's Zeichnung. Fol.
409) St. John Bapt. Young sc. 4. In: Young, Pictures at Leigh Court near Bristol. London 1822. Fol.
409a) Johannes, Evang., auf Wolken, von Engeln unterstützt. Copie d'après le Corrège par R. 1822. Lithogr. Fol.
410) Der kleine Johannes Evangel. schlafend. Nach einem Bild im Kabinet Paignon-Dijonval, geschabt von R. Earlom. gr. Fol.
411) Der hl. Sebastian von den Frauen gepflegt. Anonymer Stich.
412) Der hl. Sebastian. Gest. von M. Aubert. Fol.
412a) Der hl. Sebastian an die Säule gebunden. Gest. von J. Troyen. Ehemals in der alten Brüsseler Galerie. gr. 8.
413) —— Dass. Gest. von J. Krepp, gez. von S. v. Perger. 4. K. k. Bildergalerie im Belvedere. 1821—28. 4.
414) Hl. Hieronymus, auf der Erde liegend, in Betrachtung des über ihm befindlichen Kruzifixes. Anonymer Stich.
415) Der hl. Hieronymus. Figur aus der Maria mit dem Kinde etc. (Madonna col divoto) der Münchener Pinakothek. Fälschlich dem Correggio zugeschrieben. Radirt von R. v. Langer 1818. kl. 4.
s. auch No. 352.
416) Die Marter des hl. Placidus. Kopie nach dem Bilde zu Parma. Im Madrider Museum. Originalphotogr. von J. Laurent.
s. auch No. 174—176.
417) Der Tod des hl. Franziskus. Gest. von Zach. Prévost. Roy. Fol. Für die Galerie Aguado. Paris (1840).
418) The Death of S. Francis. Young sc. 16. Pictures at Leigh Court.
419) Büssende Magdalena, Hüftbild, hinter ihr ein Engel mit dem Salbgefäss. Früher im k. k. Belvedere dem Correggio zugeschrieben. Aus seiner Schule. Gest. von J. Troyen. Teniers' Brüsseler Galeriewerk. gr. 4.
420) Büssende Magdalena, Hüftbild, hinter ihr ein Engel mit dem Salbgefäss. Dem vorigen ähnlich, doch mit Verschiedenheiten. Geschabt von J. Männl (auf dem Bl. selbst steht Mannl).
421) Hl. Magdalena. Halbfig. Kopie des Dresdener Bildes, ehemals in der Galerie des Esq. H. Seton, gest. von R. Strange 1780. Oval. Fol.
421a) Hl. Magdalena. Wie das vorige, aber umgekehrt. Gest. von Fil. Caporali. 4.
422) Hl. Magdalena. Gest. von D. Cunego. Fol.
423) Hl. Magdalena, Kopie nach dem Dresdener Bild. Galerie des Earl von Dudley, photogr. von Caldesi, Blanford u. Co. No. 48. 1869.
s. auch No. 243—264a. No. 578.

424) Hl. Magdalena von Engeln gen Himmel getragen. Punktirt von F. John. 8.

425) Hl. Magdalena, Brustb., vor einem Kruzifix weinend. Aus der Galerie Orléans. Gest. von Ch. Guérin. In dem Galeriewerk des Palais Royal. 4.

426) Hl. Magdalena schlummernd, das Kreuz in der Hand. Dilexit multum. Gest. von F. Anderloni nach Garavaglia's Zeichnung. Oval. gr. 4.

426a) —— Dass. Nach L. Zannettini's Zeichn. gest. von P. Ghigi. Fol.

426b) —— Dass. Lawzedelly del. Lithogr. Oval. Fol.

426c) —— Dass. F. Dirnbacher sc^{t}. 1824. 8.

427) Hl. Magdalena mit thränenvollem Blick zum Himmel sehend. Brustb. Gest. von A. B. Desnoyers. Oval kl. Fol. In dessen Recueil d'Estampes etc. Paris 1821.

427a) Hl. Magdalena. Das Gemälde bei Thomas Hope in Amsterdam. Joan. Brunetti Raven. sc. Roma 1792. Fol.

428) Susanna. Gest. von A. L. Krüger.

429) Susanne au Bain. Tiré du Cabinet de sa Maj. à Rosenstein près Stuttgart. Fälschlich dem C. zugeschrieben. Gest. von J. C. Thevenin. gr. qu. Fol.

430) Hl. Katharina in einem Buche lesend. Halbfig., hinter einer Brustwehr. Nach dem Bild zu Windsor. Ant. Coregio delin. A. Blooteling ex. Von Blooteling selbst gest. Schwarzk. 4. Wessely 67.

431) —— Dass. Geschabt von P. Schenk. Ohne Brustwehr, aber mit einem Vorhang zur Linken.

432) —— Dass. Geschabt von J. Smith. 1684. 4.

433) —— Dass. In Farbenmanier von J. Ch. Le Blond. Mit dem Vorhang, aber ohne Heiligenschein, der bei No. 430 rund und gross, bei No. 431 oval und kleiner ist. Fol.

433a) —— Dass. Glasgow Academy 1767. J. Mitchel sc. Fol.

433b) —— Dass. R. Williams sc. et exc. Schwarzk. 4.

433c) Hl. Agnes und hl. Katharina. Zwei Köpfe in Lebrun's Galeriewerk. I. No. 6.

434) Hl. Potentiana, sie drückt einen Schwamm aus. Halbfig. P. Ferdinand exc. 4.

435) Hl. Agnes, Halbfig. Gest. von E. Claire Tournay, Gemalin von N. H. Tardieu. 4.

435a) —— Dass. Grösser, aber ohne das Lamm. Man sieht mehr von dem Stuhle. 4. (Dieselbe Komposition als Bild von C. Maratti, von M. Pitteri gest.)

B. Mythologische und allegorische Darstellungen.

436) Jupiter, in Gestalt einer Wolke, umarmt die Jo. Im Berliner Museum. Kopie nach dem ächten Bilde, das sich im Belvedere zu Wien befindet. Gest. nach P. de' Pietri's Zeichnung von G. Duchange 1705. gr. Fol.

Die Nacktheiten wurden später mit Draperie verhüllt; der Stecher verdarb endlich die ganze Platte.

437) —— Dass. Chez De Poilly à la belle Image. Oval. Kleines punkt. Bl. Vermuthlich bloss Kopie nach Duchange.

438) Jupiter, in Gestalt einer Wolke, umarmt die Jo. Gest. von Et. Desrochers. kl. Fol.

438a) —— Dass. Cl. Duflos ex. 16.

439) —— Dass. Geschabt von J. Johnson 1743. kl. Fol.

440) —— Dass. Geschabt von J. Tinney. kl. Fol.

441) —— Dass. Farbig gest. von E. Gautier-d'Agoty. gr. Fol. Dieser Stich ist bisweilen fälschlich dem Le Blond zugeschrieben worden.

441a) —— Dass. In Farben von Le Blond. Bloss die Köpfe. 4.

442) —— Dass. Punktirt von H. Kramer. Fol.

443) —— Dass. Gest. von H. Dröhmer. Mezzotinto. Rund. gr. Fol.

444) —— Dass. Photogr. im Verlage der Berliner Photogr. Gesellschaft nach dem Originale. 1869. Fol.

445) —— Dass. Gest. von W. Witthöft. Bloss die Köpfe. Medaillon. kl. Fol.

446) —— Dass. Bloss die beiden Köpfe. Lithogr. v. Fr. Jentzen. gr. Fol. In der von M. Simion herausgegebenen Preuss. Gemäldegalerie in Steindruck. Berlin 1840—45.

s. auch No. 265—267. 593.

447) Die Gespielinnen der Leda. Ein Mädchen, das die Liebkosung eines Schwanes abwehrt, und eine, die einem davonfliegenden Schwan nachsieht. Aus dem Bilde der Leda. Nach dem Bild im Kabinet des Fürsten Colonna zu Rom gest. von C. Porporati. gr. Fol.

447a) —— Dass. Kopie mit einem Adler, der den Schwan verfolgt, gest. von Ign. Pavon. gr. Fol.

447b) —— Dass. Diana nell' uscir dal Bagno. Die Hälfte einer einzigen Figur. Raf. di Stafno sc. C. Porporati dir.

s. auch No. 277—285.

448) Apollo und Marsyas im Wettkampfe, die Niederlage des Marsyas und seine Bestrafung. Gest. von G. Sanuti nach dem Bilde, das bis vor Kurzem im Besitze des Herzogs Litta zu Mailand war. Auf der Flagge des Speeres Minerva's die Widmung des Stechers vom 18. Juli 1562 an Alfons II. von Ferrara. Das Gemälde war zum Klavierdeckel bestimmt. Um die leeren Stellen im Stiche auszufüllen, wurden oben an der einen Seite die 9 Musen aus Rafael's Parnass (Ex Parnasi Raphaelis pictura, ut vacuum impleretur), auf der andern der Markusplatz von Venedig beigefügt. In einer Ecke: Apollinis et Marsiae en clariss. pictoris Antonii de Corriggio pictura. In der Grösse des Gemäldes, das dem Correggio fälschlich zugeschrieben wird. In 3 Bll.; jedes gr. Fol.

448a) —— Dass. G. Zancon dis. et inc. qu. 8.

s. auch No. 602.

449) Diana schlafend. Diane au lit. Das Motiv dem Bilde der Danae der Galerie Borghese mit Veränderung entnommen. Gest. von D. D. Sornique. Gleiche Grösse wie Duchange's Danae No. 268.

450) Diane à sa toilette. Das Motiv der Leda im Berliner Mnseum entnommen, jedoch mit Veränderungen. Gest. von D. D. Sornique. Gleiche Grösse wie Duchange's Stich.

451) Diana unter ihren Nymphen die Kallisto verstossend. Nur durch den Stich bekannt. Gest. von Dirk Matham.

452) Venus in einer Landschaft stehend, das Gewand ablegend, wobei ihr Amor behülflich. Anonymes Schwarzkunstbl. gr. Fol.

452a) Venus und Amor schlafend. Venus ist sehr verkürzt, Amor lehnt sich auf ihre Schulter. Punktirtes, Mezzotinto ähnl. anon. Bl. gr. 4.

453) Nackte Venus auf dem Lager, Amor schwebt über ihr. Anonyme Radirung. Bez. A: da: Corregio: qu. Fol.

454) Venus und Amor, der hinter ihr steht, sie liebkost und mit einem Pfeile droht. Dum blanditur fallit. Wer mit der Liebe etc. Gest. von J. W. Heckenauer. kl. Fol.

455) Venus auf einer von zwei Tauben gezogenen Muschel auf dem Meere fahrend. Dabei drei Amoren. Geschabt von J. Smith 1701 nach einem Bilde im Besitz des Marquis Normanby. gr. Fol.

455a) Venus, nackt, schlafend. Allegri Corregio. Schlechte Radir. qu. 4.

456) Geburt der Venus. Venus in einer Muschel auf einem Tuche liegend, von einer Nymphe, einem Amor und sechs Meergöttern umgeben, deren einer sie bekränzt. Rechts unten: A. Coregio f. qu. 4. Diese leichte Radirung wurde irrthümlich dem Correggio zugeschrieben; wir bezweifeln, ob die eingestochene Bezeichnung sich auf früheren Exempl. finde. Nagler, Monogr. I. No. 2187 sagt, dies Bl. sei eine gegenseitige Kopie nach einem anonymen Bl., und spricht noch von einer andern C (verkehrt) A bezeichneten Kopie. Die Bezeichnung dürfte wol erst in betrügerischer Absicht in die Platte gestochen worden sein, um diese als eigenhändige Radirung Correggio's auszugeben.

457) — — Dass. Von der Gegenseite. Kopirt. qu. 4.

457a) Venus im Bade. Dans la Gallerie de sa Maj. le Roi de Prusse. Gest. von A. L. Krüger. kl. Fol.

458) Venus mit dem schlafenden Amor und zwei Liebesgöttern. Punktirt von C. H. Pfeiffer nach dem Bilde der Liechtenstein'schen Galerie zu Wien. kl. Fol.

459) —— Dass. Geschabt von J. Pichler. gr. Fol.

459a) —— Dass. Gest. von Knight und Bartolozzi. Fol.

460) Venus und Amor. Gest. von Fr. John.

461) Amor greift nach dem Bogen, den ihm Venus genommen hat. Ein Satyr belauscht sie. L'Amour desarmé. Gest. von Ch. Guérin nach einem Bilde ehemals bei Mayer in Strassburg. gr. Fol.

461a) —— Derselbe Gegenstand. Nach demselben? Johannet frères. Paris. kl. Fol.

462) —— Derselbe Gegenstand. Gest. von Gugl. Morghen.

462a) —— Derselbe Gegenstand. Venere e Amore. Tom^{eo}. Todeschini Veronese dis. ed inc. in Roma. Oval. Fol.

462b) —— Derselbe Gegenstand. J. G. Janota sc. kl. Fol.

462c) —— Dass. Mezzotinto ohne Namen des Stechers. Englischer Stich. Fol.

463) Venus liebkost den Amor. Lith. von Kramp. Fol.

464) Venus und Amor. Lith. von Grevedon. Fol.

465) Freudenfest des Liebesgottes. Nach einem Bilde, das 1775 bei den Gebrüdern Ganucci war (Murr, Journal I. 53). Gest. von Tom. Arrighetti. Fälschlich Corr. zugeschrieben. Roy. Fol.

466) Amor wird von Merkur Lesen gelehrt. Dabei Venus. Alte Kopie des Bildes in der Nationalgalerie zu London, welche in die Sammlung Orleans aus dem Kabinet der Königin von Schweden kam. Gest. von G. R. Le Villain. Fol.

466a) —— Derselbe Gegenstand. F. John sc. 8.

467) Amor lesend. Kopie nach dem Amor des Bildes der Nationalgalerie in der Münchener Pinakothek. Punktirt von Amalia Baader. Oval. Fol.

467a) —— Derselbe Gegenstand. Rad. von L. E. Grimm. 8.

s. auch No. 298—299a.

468) Amor den Bogen schnitzend. Dem Correggio fälschlich zugeschrieben. Das Bild (das eigentl. Original im Wiener Belvedere) ist von Parmegianino. Gest. von Fr. Van den Steen nach N. Van Hoy's Zeichnung. gr. Fol.

469) —— Dass. Punktirt von F. Bartolozzi nach M. Benedetti's Zeichnung. Publ. March 1[st]. 1785. Fol.

470) —— Dass. Gest. von P. Gleditsch. gr. Fol.

471) —— Dass. Cl. Kohl sc. Viennae 1803. 8.

472) —— Dieselbe Darstellung. Gest. von E. Gautier-d'Agoty in Farbenmanier. Fol.

473) —— Dieselbe Darstellung. Gest. von Ferd. Gregori nach Tom. Arrighetti's Zeichnung. Nach dem Bilde ehemals im Besitz der Familie Cerretani zu Siena. 1688. Fol.

473a) —— Dieselbe Darstellung. Tom. Piroli sc. Fol.

474) Ein grosser geflügelter Amor mit Pfeil und Bogen in einer Landschaft, im Hintergrunde zwei andere Figuren. Gest. von Gaet. Vascellini 1774 nach Tom. Arrighetti's Zeichnung. Das Bild war bei den Gebrüdern Ganucci. gr. Fol.

475) Amor seinen Pfeil abschiessend. Ganze Figur. Geschabt von J. P. Pichler. 1794. Das Gemälde damals im Besitze des Herrn J. Lemmer in Wien. Fol.

475a) Amor als Lautenspieler. Halbe Fig. Rahl sc. Prag bei J. M. Berra. qu. 4.

475b) —— Dass. Marie Czern (Czernin?) f. Radirt. qu. 4.

476) Amor auf einem Kissen sitzend, mit Bogen u. Pfeilen. Gest. von F. John. 8.

476a) Amor. Young sc. 16. Pictures at Leigh Court.

477) Vier Amoren, die ihre Pfeile an einem grossen Wetzstein schärfen. Radirt von Jos. Fischer 1802. Nach einem Bild in der Galerie Czernin zu Wien, im Katalog der »bolognesischen Schule« beigemessen. Achteckig. kl. qu. Fol.

477a) Zwei Amorenköpfe. Gest. von C. Rahl nach einem Bilde beim Grafen Fries.

478—480) 3 Bll. Studien von vier Amorenköpfen, wovon zwei auf einer Platte. 3 Bll. Radirt von Denon. 8. u. 12. Ob nach Zeichnungen?

481) Kopf eines niederblickenden Fauns. Nach dem fälschlich Correggio zugeschriebenen Bilde der Münchener Pinakothek. Lith. von F. Piloty. gr. Fol.

482) Ghismonda über dem Herzen ihres gemordeten Geliebten weinend. Halbfig. (Nach einer Novelle des Boccaccio.) Geschabt von J. Mc. Ardell nach einem Bilde ehemals in der Sammlung der Lady Schaub. Fol. Dies ist eine Wiederholung des Bildes von Furini im Belvedere zu Wien, welches dort die hl. Magdalena betitelt wird.

483) — — Dass. Gegenseitige Kopie nach Mac Ardell's Bl. von J. L. Marchand. 1719. gr. 4.

484) —— Dass. Surugue ex. 1719. Fol.

485) —— Dass. Gest. von D. Cunego zu Berlin 1786 nach Cuningham's Zeichnung.

486) Charitas. Mutter mit drei nackten Kindern. Dieses Bild wurde Correggio fälschlich zugeschrieben; es ist von Ignaz Unterberger. Gest. von R. Morghen. 1795. Pulchriores Charitum etc. gr. Fol.

487) Charitas. Les soins maternels. Punktirt von J. Thouvenin. gr. Fol.

488) Charitas. Pulchriores Charitum etc. F. Grandi sculp. J. Pavon direxit. gr. Fol.

488a) Charitas. Brustb. Artiste's benevolent friend. Stahlstich von C. Armstrong 1821. 8.

488b) Charitas. Gruppe von Köpfen, zugefügt auch Gewänder. Von einem englischen Künstler punktirt. Rund. 8.

489) Nackte Zauberin einen Spiegel haltend, worin eine Taube nach ihrem Spiegelbilde pickt. Rechts Fenster, wodurch ein bewaffneter Mann sichtbar wird, dem ein fliegender Amor den Weg zu zeigen scheint. Gest. von T. Van Kessel. Aus D. Teniers' Kupferwerk der Brüsseler Galerie. kl. Fol.

490) Zauberin mit Amor, der oben links fliegt, sprechend und in die Ferne deutend. Rechts unten schläft ein bärtiger Mann, über ihm ein Stern, dabei zwei grosse Pfeile und ein Helm. Am Boden ein Zauberkreis. Gest. von Quirin Boel. Aus Teniers' Werk der Brüsseler Galerie. Gegenstück. kl. Fol.

491) Eine stehende weibliche Figur, welcher eine andere knieende eine Schale reicht. Gest. von H. van der Borcht. 4.

C. Bildnisse und andere Darstellungen.

492) Bildniss einer sitzenden Dame im Lehnstuhle. Nach dem Bildniss ehemals im Kabinet de Reynst und in dem Kupferstichwerk von demselben, gest. von P. Holsteyn. Fol. Man findet Abdrücke mit dem Namen Correggio's; das Bild ist jedoch von Giulio Romano und stellt nach Heineken die Markgräfin Isabella von Este vor, Gemalin des Franz Gonzaga von Mantua.

493) Bildniss des Gelehrten G. B. Lombardi (?), gewöhnlich Bildniss des Arztes genannt, mit einem Buch. Galerie zu Dresden. Nicht von Correggio. Gest. von P. Tanjé 1754 nach Ch. Hutin's Zeichnung. Fol. Im Dresdener Galeriewerk von 1753.

494) Le Duc Valentin. Halbfig. Hinten Landschaft, links ein Thurm. Dequeauviller fils Sculp. 4.

495) Bildniss des Andrea Odoni. In der Galerie zu Hamptoncourt. Von L. Lotto 1527 gemalt. Das Bild war früher im Kabinet de Reynst und ist als Correggio von Corn. Visscher gestochen. qu. Fol. Vergl. Wussin, Corn. Visscher 1865. Anm. 11 u. 17. Man pflegt das Bl. wegen der Skulpturen etc. den »Antiquar« zu nennen.

496) Angebliches Bildniss des Mantegna, von einer Gruppe von drei Engeln emporgehalten. Nach dem Gemälde in dem Trojanischen Saal des herzogl. Palastes zu Mantua. Angeblich nach Mantegna's Erfindung von dessen »impareggiabile scolare Correggio« ausgeführt. G. David del. e f. Vom Grafen Jac. Durazzo dem Fürsten Kaunitz gewidmet.

497) Angebliches Bildniss des Arcolano Armafodrito. Arcolano Armafodrito, fatto da Coregio la Istessa Diuinita. W: Hollar fecit, A°, 1650, Ex Collectione Joannis & Jacobi van Verle. kl. Fol. Parthey 1345.

497a) Junger Hirt, eine Hirtenpfeife ansetzend. Anonym, ND bezeichnet.

498) Büste eines jungen Mädchens mit einem Kreuze am Halse. Geschabt von W. Dickinson. kl. Fol.

499) Head of a Virgin. Young sc. 16. Pictures at Leigh Court. Dass. wie das vorige?

500) Büste eines jungen Mädchens mit orientalischem Kopfputz. Geschabt von Th. Watson. Fol. Möglicherweise dasselbe vorstellend, wie die vorigen.

501) Brustbild eines Jünglings (hl. Johannes der Täufer?). In der Galerie Pitti. R. Bonajuti dis. C. Artaria inc. 4. In: La Galleria Pitti von Bardi.

502) Zwei Mädchen und eine Alte. Radirt von E. d'Alton. 4.

503) Das Kind mit der Schreibtafel. Halbfig. Engraved in the School of Morghen. Titelbl. zu den Select Works of Engravings under the Direction of Will. Buchanan. kl. Fol.

503a) 2 Bll. Köpfestudien. Young sc. 4. Coll. Angerstein.

503b) Zwei Köpfe, ein junger und ein alter. Lithographie. gr. qu. 4.

504) Ein lachender Frauenkopf. Geschabt von L. Cossin. 8.

505) Zwei beladene Maulesel; einer von einem Manne geführt, neben welchem ein Bauer geht. Nach dem Bilde (angebl. Wirthshausschild), das sich früher in der Galerie Orleans befand, jetzt in der Galerie Stafford. Gest. von J. Couché. gr. qu. 4. Im Galeriewerk des Palais Royal.

505a) — — Dass. Gegenseit. Kopie von J. Wright. 8.

IV. Nach Zeichnungen.

Diese sind sämmtlich ohne genügende Beglaubigung und der Mehrzahl nach jedenfalls unächt.

506) Gott Vater schwebend und zwei Cherubim. Feder. Gest. von P. Lelu. Oval. qu. 4. In: Choix de Dessins de la Collection de Mr. de Saint-Morys gravé en Imitation des Originaux faisant à présent Partie du Musée national. No. 63. Oval. 4.

507) Gott Vater schwebend mit acht Engeln und Cherubim. Bister. kl. qu. Fol. In: Saint-Morys, Choix de Dessins. No. 64.

508) Hl. Jungfrau, zu einer Verkündigung. Photogr. von A. Braun in Dornach nach einer Handzeichnung der Ambrosiana in Mailand.

508a) Geburt Christi. Entwurf zur »Nacht« (Dresden). Im British Museum. Photogr. von der Autotype Company in Carbon Photography. London. 1869.

509) Anbetung der Hirten. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichn. im Besitze des Grossh. von Weimar. 1868.
510) Hl. Jungfrau und das Kind. Photogr. von A Braun nach einer Handzeichn. im Besitze des Grossh. von Weimar.
510a) Hl. Jungfrau mit dem Kinde. Feder und Bister. Im British Museum. Photogr. von der Autotype Company in Carbon Photography. London. 1869.
510b) Hl. Jungfrau und Kind in Halbrund. Rothstein. Im British Museum. Photogr. von der Autotype Company etc. London.
511) Hl. Familie. Dabei noch Elisabeth und der kl. Johannes. Helldunkel von drei Platten. Nach einer Zeichnung, die nach Mariette von Dosso sein könnte. Im zweiten Druck bez.: Antonio da Correggio, woran nicht zu denken. Vergl. B. XII. III. 18, und Anleitung zur Kupferstichkunde II. 69.
512) Studium für eine hl. Familie. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichnung in der Albertina zu Wien. 1868. Fol.
513) Hl. Jungfrau sitzend mit dem Kind. Photogr. von A. Braun nach einer Handz. im Louvre. Fol.
514) Hl. Jungfrau, Halbfig., mit dem auf ihrem Schooße stehenden Kind. Haec virgo illa. Gest. von D. Cunego nach einer Zeichnung (s. Pungileoni III. 91). Fol.
514a) —— Dass. Lithogr.
515) Studien von hh. Jungfrauen mit dem Kinde. Anonyme Radirungen. 3 Bll. 12. (Katal. Aretin).
516) Hl. Jungfrau mit dem hl. Georg. Entwurf zum Dresdener Bild. Mit architekton. Umgebung. Tusche. In: Photogr. von Originalzeichnungen im Dresdener Kabinet. Herausgegeben von L. Gruner. Dresden 1861. Fol.
517) Zwei Kinder aus der Madonna des hl. Georg in Dresden. Rothstein. Aus der Sammlung des Herzogs von Modena. Wahrscheinlich Original. Gest. von L. Schiavonetti. kl. Fol. Ottley, The Italian School of Design. London 1823. No. 70. gr. Fol.
518) —— Dass. Gruner, Photographien von Originalzeichnungen aus dem Dresdener Kabinet. 1861. kl. qu. Fol.
518a) Eines dieser Kinder, wahrscheinlich Studium nach der Natur mit krausem Haar, gleiche Stellung. Rothstein. kl. 8. Gruner, Photographien.
519) Kindergruppe aus der Madonna des hl. Georg in Dresden. 8. Ottley, The Italian School No. 69.
519a) Hl. Georg mit anderen Heiligen vor dem Thron der Jungfrau. Zum Bilde in Dresden. Im British Museum. Photogr. von der Autotype Company etc. London.
519b) Studie zur Architektur in der Madonna des hl. Georg (Dresden). Feder mit Bister lavirt. Im British Museum. Photogr. von der Autotype Company etc. London.
s. auch No. 165—169a.
520) Madonnenkopf niederblickend, mit leichtem Kopfgewand. Entwurf zur Madonna des hl. Sebastian in Dresden. Rothstein. Gest. von H. Petersen. gr. 4. R. Weigel, Handzeichnungen berühmter Meister, Supplementbl. zu der Weigel'schen Kunstsammlung.
s. auch No. 157—60.
521) Die schlummernde hl. Jungfrau mit dem Kinde, dem kleinen Johannes und einem Engel. Rothstein. Gest. von A. Scacciati. Fol. In Scacciati, Disegni originali d'Eccelenti Pittori esistenti nella R. Galleria di Firenze etc. Florenz (1766, 74). Roy. Fol. No. 8.
522) Madonna mit dem Kind. Feder. London 15. 9bre. 1795. kl. 8. Saint-Morys, Disegni originali.
523) Madonna mit dem Kinde, dem der hl. Johannes die Hand küsst. Kreide und Rothstein. Photogr. von G. Jägermayer. kl. Fol. In: Albrecht-Galerie. Auswahl der vorzüglichsten Handzeichnungen aus der Privat-Sammlung Sr. K. K. Hoheit des Erzherzogs Albrecht. gr. Fol. No. 142.
524) Vier Studien zu der Madonna mit dem Kinde und dem kl. Johannes. Rothstein. Aus J. Reynolds' Sammlung. Gest. von W. W. Ryland. In: Ch. Rogers, A Collection of Prints in Imitation of Drawings. 2 Bde. 114 Bll. London 1778. gr. Fol. No. 45.
525) Hl. Jungfrau mit dem Kind in einer Höhle. Bister. Gest. von J. T. Prestel. gr. qu. 8. In: Cinquante Estampes gravées par J. T. Prestel d'après les Dessins originaux etc. Frankfurt 1814. 50 Bll. gr. Fol. No. 34.
526) Hl. Jungfrau in einer Landschaft das Kind liebkosend. Gest. von Th. Bislinger. kl. qu. 4. In: Recueil de Dessins gravées d'après les fameux Maîtres; tirées de la Collect. de l'Academie Electorale Palatine des beaux Arts à Dusseldorf (Düsseldorfer Handzeichnungswerk). Fol.
527) Hl. Jungfrau mit dem Kinde auf Wolken, von sechs Heiligen umgeben. Feder und Tusche. Oben rund. gr. qu. 4. Alinari, Disegni di Firenze. Ser. I. No. 23.
528) —— Dass. Photogr. von A. Braun.
528a) —— Dass. Skizze für einen Theil der Domkuppel zu Parma. Rothstein, leicht mit der Feder umrissen. British Museum. Photogr. von der Autotype Company etc. London.
s. auch No. 1—51.
529) Eine Frau mit zwei Kindern, vielleicht Madonna mit Jesus und Johannes. Feder. kl. 8. Saint-Morys, Disegni originali.
530) Hl. Familie mit hl. Katharina. Die beiden Kinder halten ein Buch. Rothstein. Sammlung J. P. Gest. von G. Rosaspina. gr. 4.
531) Hl. Familie mit der Verlobung der hl. Katharina. Rothstein auf bläulichem Papier. Photogr. von C. Schaufuss. Roy. 4. In: Fünfzig Photographien nach Handzeichnungen älterer Meister aus der Sammlung Sr. k. Hoheit des Grossh. Karl Alexander von Sachsen. Leipzig 1865. Roy. Fol.
532) Hl. Familie mit der Verlobung der hl. Katharina, meist Halbfig. Im Turiner Museum. Rothstein. Photogr. von Ch. Marville. Roy. 4. In: Collections de Dessins des Musés de Turin et de Milan par Ch. Marville. Paris (1864). gr. Fol. Nr. 59.
533) Hl. Jungfrau umarmt das Kind in einer felsigen Landschaft. Feder. Photogr. von Th. Hudemann. kl. qu. 4. In: Collection Royale de Dessins. Kgl. Kabinet der Handzeichnungen in der Pinakothek zu München, in verkleinerten Photogr. von Th. Hudemann. 50 Bll. (1860). Fol.
534) Hl. Jungfrau mit Kind, Johannes und hl. Elisabeth, oder zwei Entwürfe zur Madonna mit

dem Kind. Feder. kl. 8. Saint-Morys, Disegni originali.

535) Hl. Jungfrau mit dem Kind und der hl. Katharina. Verlobung der hl. Katharina. Rothstein u. Feder. Photogr. von A. Fenton. 4. In der Sammlung von Zeichnungen im britischen Museum in 42 Photogr. von R. Fenton. London 1857. gr. Fol.

535a) —— Dass. Photogr. von der Autotype Company etc. London.

s. auch No. 215—230. 361—368a. 531—532.

536) Hl. Jungfrau mit dem Kind und hh. Frauen und Engel auf Wolken. Tusche, weiss gehöht. gr. qu. 4. In: Disegni — esistenti nella Galleria di Firenze riprodotti in Fotografia dei Fratelli Alinari. Florenz 1858, 59. Roy. 4. Serie I. No. 21.

537) Ruhe in Aegypten (Madonna della Scodella). Helldunkel aus der Modeneser Schule. Fol. Die Clairobscurs der Schule von Modena, Bartsch, Kl. II. No. 11.

538) Ruhe in Aegypten (Madonna della Scodella). Entwurf. Feder. Gest. von J. B. Massé. Rob.-Dum. 20. Roy. 4. In: Recueil de 283 Estampes gravées à l'Eau-forte d'après les Dessins originaux etc. que Mons. Ev. Jabach possédait à Paris et qui depuis ont passé au Cabinet du Roi etc.

539) Hl. Jungfrau mit dem Kinde. Entwurf zur Scodella. Feder, Bister und Weiss. Gest. von A. Leroy. kl. Fol. In: Gravure Facsimile d'après different Dessins faisant Partie de la Coll. du Musée du Louvre etc. 44 Stiche in Handzeichnungsmanier. Paris 1848. gr. Fol.

s. auch No. 137—143.

540) Die unterrichtende Mutter Gottes. Nach einer Zeichnung radirt von Alex. Ringes. Fol.

541) Ecce Homo. Zu dem Gemälde in der Nationalgalerie in London. Kreide. Sammlung Jos. Ant. Arman. Gest. von Fr. Rosaspina. 4.

542) Ecce Homo mit Maria und Johannes. Komposition von 5 Fig. Bräunliche Kreide. Sammlung J. A. Arman zu Venedig. Gest. von G. Rosaspina. gr. 8.

s. auch No. 235—242.

543) Pietà. 8 Fig. Zu dem Bilde in Parma. Bister und weiss gehöht. Bei Graf Lepel. Gest. von J. G. Prestel. Grösstes qu. Fol.

544) Grablegung Christi. 6 Fig. Rothstein. Coll. Comitis Caes. Max. Gini. Gest. von Fr. Rosaspina. qu. 4.

s. auch No. 170—72.

545) Die Auferstehung. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichnung in der Albertina.

546) Christi Leichnam von Engeln getragen. Feder und Tusche. qu. 4. Alinari, Disegni di Firenze. Ser. I. No. 22.

547) —— Dass. Photogr. von Braun.

548) Niederblickender Madonnenkopf. Aus der Nacht. Feder in Bister. 4. Gruner, Photographien.

s. auch No. 121—136a.

549) Hl. Jungfrau. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichn. der Albertina.

550) Hl. Jungfrau, wie beim englischen Gruss mit einem Engel. Photogr. von Braun nach einer Handzeichn. im Louvre.

551) Hl. Jungfrau von Engeln getragen. Photogr. von Braun nach einer Handzeichnung in den Uffizien.

552) Hl. Jungfrau mit gekreuzten Armen. Rothstein. Sammlung J. Reynolds. Gest. von C. Metz. kl. Fol. In: C. M. Metz, Imitations of ancient and modern Drawings etc. 167 Bl. London 1798. Roy. Fol.

553—558) Die ersten Entwürfe zu dem Kuppelgemälde im Dom zu Parma, der Himmelfahrt Maria's. Gest. von F. F. Aquila in 6 Bll. Fol.

559) Die Himmelfahrt Maria's. Kuppelgemälde in dem Dom zu Parma. Rothstein. Rogers' Sammlung. Gest. von W. W. Ryland. kl. qu. Fol. Rogers, Collection No. 44.

560) Studie zur Himmelfahrt der Maria in der Domkuppel zu Parma. Feder auf bräunlichem Grund. Aus der Sammlung J. Reynolds. Gest. von C. Metz. kl. qu. Fol. Metz, Imitations of Drawings.

561) Erster Entwurf zu der Maria, mit drei Engeln, zur Kuppel in Parma. Photogr. nach der Handz. im Louvre.

562) Lebensgrosses Brustbild der hl. Jungfrau aus der Himmelfahrt. In der Akademie der schönen Künste zu Florenz. Tusche. Alinari, Disegni di Firenze. Ser. I. No. 19.

563) Gott Vater krönt Maria, dabei Engel und Cherubim. Zu dem Fresko in der Kuppel zu Parma. Rothstein, Feder, auf dunkelgelbem Papier. Photogr. von C. Schaufuss. kl. qu. 4. Ritgen, Fünfzig Photographien.

s. auch No. 1—51. 117—119.

564) Figurenstudie eines Engels zu der Kuppel in Parma. Louvre. Rothstein. Gest. v. Saint-Morys. Roy. qu. 4. Saint-Morys, Choix de dessins, No. 62.

564a) —— Dass. Photogr. von A. Braun.

565) Zwei Genien bei Fruchtgewinden. Wahrscheinlich erster Entwurf zu den Fresken in S. Paolo zu Parma. Feder. kl. qu. Fol. Gruner, Photographien.

566) Fünf Kindergruppen in Ovalen zu den Fresken in S. Paolo. Rothstein. Photogr. v. Schaufuss. kl. qu. Fol. Ritgen, Fünfzig Photographien.

567) —— Dass. Photogr. von A. Braun.

568) Zwei Kinder mit Hund. Zu den Fresken in S. Paolo. In der Sammlung des Hofrath Dr. Hasse in Göttingen. Verkleinerte Photogr. von C. Schaufuss. Oval. 4. Naumann's Archiv VII. VIII. Jahrg. 1862.

569) —— Dass. Lith. von Fr. W. Unger. Fol.

s. auch No. 88—104.

570) Hl. Johannes. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichn. im Louvre.

571) Studien zum hl. Johannes mit dem Lamm (für die Domkuppel). Im British Museum. Photogr. von der Autotype Company etc. London.

572) Die auf dem Rade kniende hl. Katharina mit dem Palmzweig. Rothstein. Reynolds' Sammlung. Gest. von W. W. Ryland. gr. 8. Rogers, Collection No. 46.

573) Apostelfiguren. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichn. in der Albertina.

574) Studium für einen hl. Sebastian. Photogr. von Braun nach einer Handz. in der Albertina.

575) Der hl. Franziskus empfängt die Wundenmale. Feder mit Bister lavirt und mit Weiss gehöht auf blauem Papier. Gest. von Fr. Boye. kl. Fol. In: Fr. Boye, Dessins et Croquis des plus célèbres Maîtres — calqués sur leurs Dessins autographes qui se trouvent dans le Musée royal Suédois. Stockholm 1820. gr. Fol. No. 4.

576) Der hl. Franziskus. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichn. in der Albertina.
577) Die büssende Magdalena. Kreide auf dunklem Grund mit Weiss gehöht. Lithogr. F. Pilotj del. kl. Fol. In: Les Oeuvres lithographiques, Choix de Dessins d'après les grands maîtres de toutes les écoles, tiré du Musée de S. M. le roi de Bavière. 432 Bll. München 1811, 16. Roy. Fol. No. 383.
578) Hl. Magdalena lesend. Bister. Angeblich Vorstudie zu dem Dresdener Bild, woran aber nicht zu denken. Gest. von J. T. Prestel. qu. Fol. In: Dessins des meilleurs Peintres d'Italie, d'Allemagne et des Pays-Bas, du Cabinet de Mr. Paul de Praun à Nuremberg. Gravées d'après les Originaux de même Grandeur par J. Th. Prestel. 48 Bll. Nürnberg 1780. Roy. Fol
s. auch No. 243—264a.
579) Hl. Magdalena mit zwei Engeln. Kreide, weiss gehöht. Lithogr. von Franquinet. kl. Fol. In: Chabert, Galerie des Peintres etc. Paris. gr. Fol.
579a) Hl. Magdalena, schlafend, mit Engeln oben. Lith. von Lady de Ros. kl. Fol.
580) Heilige auf Wolken. Hl. Bischof von Engeln getragen, deren einer das Modell eines Klosters trägt. Rothstein, weiss gehöht. Photogr. von G. Jägermayer. kl. qu. Fol. Albrecht-Galerie No. 141.
581) —— Dass. Photogr. von A. Braun.
582) Ein Heiliger. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichn. in der Albertina.
582a) Heiliger auf Wolken sitzend, ein Kind zu seinen Füssen. Rothstein. Im British Museum. Photogr. von der Autotype Company etc. London.
583) Märtyrer. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichn. im Louvre.
584) Vier Heilige. Feder. kl. Fol. Alinari, Disegni di Firenze. Ser. I. No. 20.
585) Zwei Engel. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichn. in der Albertina.
586) Engelskopf. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichn. im Besitze des Grossh. von Weimar.
587) Ein auf Wolken schwebender Engel. Helldunkel, von drei Platten von J. Skippe. Roy. 4. In dem Holzschnittswerk J. Skippe's. 34 Bll. MDCCLXXXI. No. 14.
588) Schwebender Engel mit Gewand, von F. Ruscheweyh 1805, nach der Kreidezeichnung im k. Kupferstichkabinet zu München. Roy. 4. In: Handzeichnungen ital. Meister von A. Bartsch und F. Ruscheweyh. 16 Bll. Wien. qu. Fol.
589) Engel und Cherubim schwebend (oder Psyche und Amoren). Rothstein. Gest. von W. Bailly 1777. kl. qu. Fol. In: Amusements of Capt. Will. Bailly. 2 Bde. 109 Bll. London. Roy. Fol.
589a) Zwei Cherubim, der eine sitzend, der andere neben einem Wappenschild. Kreide und Rothstein. Im British Museum. Photogr. von der Autotype Company etc. London.
589b) Cherubim in den Wolken. Rothstein u. Feder. Im British Museum. Photogr. von der Autotype Company etc. London.
589c) Gruppe von schwebenden Figuren, Instrumente spielend. Nach einer Zeichn. gest. von G. Rosaspina. Fol.
590) Genius. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichn. in der Albertina.
591) Zwei in Wolken schwebende Genien. Kreide. Lith. von Collière. qu. 4. In: Monuments des arts du dessin chez les peuples tant anciens que modernes recueillis par le Baron Vivant Denon etc. lithogr. Décrits et expliqués par Amaury Duval. 310 Pl. Paris 1829. gr. Fol. No. 305.
592) Drei Genienköpfe oder Cherubim. Pastell. Photogr. von G. Jägermayer. Fol. Albrecht-Galerie No. 56.
593) Jupiter in der Wolke und Jo. Feder u. Bister. Photogr. von G. Jägermayer. Roy. 4. Albrecht-Galerie No. 143.
s. auch No. 265—267. 436—446.
594) Venus mit drei Amoretten. Rothstein. Gest. von A. Leroy nach einer Handzeichn. im Louvre. kl. Fol. In: Coll. de Dessins originaux de grands Maîtres gravés en Facsimilé par A. Leroy. Paris 1857, 60. gr. Fol.
595) —— Dass. Photogr. von A. Braun.
596) Schlafende Venus oder Diana. Halbfig. Rothstein. Louvre. Gest. von Saint-Morys 1783. 4. Saint-Morys, Choix de Dessins. No. 60.
596a) Schlafendes nacktes Weib, Kind und links Götter. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichn. im Louvre.
596b) Zwei Amoretten mit Adler und Löwe. Rothstein. Louvre. Photogr. von A. Braun.
597) Amor mit Köcher und Pfeilen in der Luft. Kreide mit Weiss gehöht. Photogr. von G. Jägermayer. kl. Fol. Albrecht-Galerie No. 31.
598) Schwebender Amor mit Köcher. Kreide und weiss gehöht auf gelbem Grund. Radirt von A. Bartsch. Fol. In: Dessins de la Coll. du Prince Charles de Ligne. Gravées par A. Bartsch. 28 Bll. gr. Fol. No. 2.
599) Der Raub des Ganymed. Zu dem Bilde in Wien. Im Besitze des Grossh. von Weimar. Photogr. von C. Schaufuss. Roy. 4. Ritgen, Fünfzig Photographien.
600) —— Dass. Photogr. von A. Braun.
s. auch No. 296. 297.
601) Charitas mit drei Kindern. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichn. im Louvre.
602) Nackte Figur auf der Panflöte spielend. Entwurf zu dem Bilde von Apollo und Marsyas. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichn. im Louvre.
s. auch No. 448.
603) Vier Figuren in einer Landschaft. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichn. in der Ambrosiana.
604) Zwei Friese. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichn. im Louvre.
605) Drei kleine Friese. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichn. im Louvre.
606) Studie eines nackten Mannes auf Wolken getragen. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichn. im Louvre.
607) Studien von sitzenden Figuren. Radirt von Jan Bisschop (Episcopius). kl. Fol.
608) Gewandfigur. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichn. in der Albertina.
609) Skizzen nackter Figuren. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichn. im Louvre.
609 a—c) —— Desgleichen. Drei Bll.
610) Sitzendes Kind. Feder. 9 9bre. 1793. 12. Saint-Morys, Disegni originali.
610a) Ein Knabe mit einer Katze. Gest. von J.

Dean nach einer Zeichn. in der Sammlung des Earl von Pembroke. 4.

611) Schlafendes Weib in ganzer Figur. Rothstein. Louvre. Gest. von Saint-Morys. 1783. kl. Fol. Saint-Morys, Choix de dessins. No. 61.

612) —— Dass. Photogr. von A. Braun.

613) Studie eines todten Mannes. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichn. im Besitze des Grossh. von Weimar.

614) Weibliche knieende Figur an einem Baumstamme. Nach einer Zeichnung gest. von St. v. Stengel. gr. 8.

615) Sitzender Mann vom Rücken gesehen. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichn. in der Albertina.

616) Brustb. eines Mädchens, nach rechts. Nach einer Zeichnung radirt von Ben. Bossi 1761. gr. 4.

617) Knabenkopf, $^2/_3$ rechts. Kreide. Turiner Museum. Aus Crozat's Sammlung. Photogr. von Marville. kl. Fol. Marville, Coll. de Turin No. 73.

617a—c) Drei Bll. Kinder mit Guirlanden. Rothstein. Louvre. Photogr. von A. Braun.

618) Kinderstudien. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichn. im Besitze des Grossh. von Weimar.

619) Studienbl. von zwei Köpfen, Arm und Beinen. Rothstein. Turiner Museum. Photogr. von Marville. gr. 4. Marville, Coll. de Turin. No. 39.

619a) Studie von Beinen eines Kindes. Rothstein. Im British Museum. Photogr. von der Autotype Company etc. London.

620) Studie eines Jünglingskopfes, Lebensgrösse. Rothstein. Aus Mariette's Sammlung. Im Louvre. Gest. von A. Leroy. Fol. Leroy, Collection.

621) Zwei Kopfstudien mit geschlossenen Augen, nach der Natur. Rothstein. Photogr. von J. Schäfer. kl. 4. In: Schäfer, Photogr. Album des Städel'schen Institutes zu Frankfurt a. M. No. 12.

621a) Drei weibliche Köpfe; auch ein kniender Knabe mit Aepfeln. Nach einer Zeichnung? Anon. Radir. 12.

622) Drei Kinderköpfe. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichn. der Albertina.

623) Ein Kinderkopf. Desgleichen.

624) Ein anderer Kinderkopf. Desgleichen.

625) Ein Manneskopf. Desgleichen.

626) Ein Frauenkopf. Desgleichen.

627) Kopf eines jungen Mädchens. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichn. im Louvre.

628) Ein Kinderkopf. Desgleichen.

629) Ein Kinderkopf. Desgleichen.

s. Heineken, Dict. IV. — Füssli, Neue Zusätze. — Kataloge Winckler, Aretin etc. — Le Blanc, Manuel passim. — R. Weigel, die Werke der Maler in ihren Handzeichnungen.

Notizen von L. Gruner. G. W. Reid. W. Engelmann. J. E. Wessely.

J. Meyer und W. Schmidt.

Inhaltsverzeichniss.

Pomponio Allegri, der Sohn des Vorigen und ebenfalls Maler, der es aber nur zum mittelmässigen Künstler brachte und lediglich als der nächste Nachkomme des grossen Meisters einiges Interesse bietet. Er war Anfang Sept. 1521 zu Correggio geb., wie die Taufregister von S. Quirino daselbst aufweisen, welche auch seine Pathen nennen: den gelehrten Freund des Vaters, Gio. Batt. Lombardi und eine de Fassis. Die erste Anweisung in der Kunst wird er wol vom Vater erhalten haben, den er aber schon im 13. Jahre verlor und dessen grosses Beispiel weiterhin nur äusserlich auf ihn eingewirkt hat. Auch in seinem Charakter und Leben scheint er aus des Vaters Art geschlagen zu sein; denn aus den beglaubigten Nachrichten, die wir von ihm haben, erhellt, dass er das väterliche Gut, das dieser sorgfältig zusammengehalten und vermehrt hatte, allmälig verschleuderte und einbüsste. Nach seines Grossvaters Pellegrino Tod im J. 1542 vergrösserte sich noch das geerbte Vermögen, und bald darauf verheiratete er sich mit Laura Geminiani von Correggio, die ihm die hübsche Mitgift von 300 Goldscudi mitbrachte. Er muss, wol seinem Vater zu Liebe, damals in der Heimat noch in Ansehen gestanden haben; da die Gemalin seines Fürsten Ippolito sein erstes Kind im J. 1545 über die Taufe hob. Bis dahin war es ihm offenbar recht gut ergangen; am 10. Mai 1539 hatte er ein Grundstück gekauft, wie es in der Urkunde heisst, mit dem Gelde des Grossvaters Pellegrino, d. h. wol, unter dessen vormundschaftlicher Bewilligung, und 1543 ein anderes Grundstück mit einem Haus darauf. Allein schon am 27. Dez. 1550 verkaufte er ein anderes Haus, das wahrscheinlich sein väterliches war, und diesem Handel waren vermuthlich schon Veräusserungen von Ländereien vorangegangen. Gleich darauf scheint er nach Reggio übergesiedelt zu sein; denn im J. 1551 leistete Rinaldo Corso Bürgschaft für ihn für ein Grundstück, das P. daselbst gepachtet hatte. Dass es der Bürgschaft bedurfte, lässt seine Verhältnisse schon bedenklich erscheinen. Auch ist im J. 1551 der Verkauf des letzten Grundstücks verzeichnet, das ihm in seiner Heimat geblieben war und das er nun für 600 Goldscudi an die Geistlichen von S. Quirino überliess; doch legte er 200 davon in Reggio auf Güter an, um sie seiner Gattin zu sichern. Hier war indess seines Bleibens gleichfalls nicht; er zog nach **Parma** und fand hier wenigstens mancherlei Arbeit, verlor aber dafür noch vor 1560 die Gattin. Deren Vater bedachte in seinem Testamente vom 12. Okt. 1559 die vier Kinder des Pomponio, zwei Knaben und zwei Mädchen, jedes mit 100 Goldscudi, während dieser selber leer ausging; immerhin ein Zeichen, dass ihm der alte Geminiani nicht allzu sehr traute.

An Arbeit hatte es ihm übrigens auch in Correggio nicht gefehlt; der Vertrag vom 5. Febr. 1546 ist noch erhalten, darnach er die Kapelle Corpus Domini in S. Quirino daselbst um 50 Goldscudi auszumalen hatte (diese Fresken sind im 18. Jahrh. übertüncht worden). In demselben Jahre empfing er auch schon von Parma eine Bestellung, sicherlich nicht, weil er sich schon durch seine Werke bekannt gemacht hätte, sondern vielleicht weil man in der Erinnerung an den Vater auch des Sohnes gedachte. Doch wurde aus

der Sache nichts; es sollte eine Wandmalerei sein, und wahrscheinlich konnte Pomponio damals nicht nach Parma kommen. Als er dann dorthin übergesiedelt war, übertrugen ihm die Bauvorstände des **Doms** die Ausmalung der Kapelle del Popolo (insbesondere der Flachkuppel), und noch sind die Rechnungen vorhanden, daraus erhellt, dass er für diese Arbeit vom 30. Juli 1560 bis zum 29. Dez. 1562 80 Goldscudi empfing. Erhalten ist davon zum Theil noch die Darstellung Mosis, der die Gesetzestafeln empfängt, im Hintergrunde das gelagerte Volk; eine Malerei, deren ganze Mittelmässigkeit neben den Werken des Vaters noch deutlicher zu Tage tritt. Auch sonst war Pomponio in Parma mehrfach beschäftigt; er fertigte Altartafeln für die Kirchen S. Cecilia, S. Vitale, S. Francesco del Prato sowie verschiedene Malereien zu den feierlichen Bestattungen des Herzogs Alessandro Farnese und seiner Gemalin. Dass er zu Parma es zu einem gewissen Ansehen gebracht, ergibt auch der Umstand, dass er im J. 1590 zusammen mit dem Maler Innocenzio Martini eine Malerei des Giambattista Tinti in der Kuppel von S. Maria degli Angeli zu begutachten hatte. In dem darüber erhaltenen Schriftstück unterschrieb er sich Pomponio Lieti, indem er seinen Namen, wie auch öfters der Vater that, latinisirte.

Von seinen Tafelbildern befindet sich eines in der **Akademie zu Parma**: eine Madonna mit Kind und einigen Putti. In der Erfindung und Anordnung ist der Einfluss des Vaters nicht zu verkennen; allein die Figuren sind plump, der Ausdruck manierirt und die Färbung von einer steinartigen Härte, das Ganze ohne allen Reiz. Hier zeigt sich nur, wie rasch die Kunstweise des grossen Meisters in seinen Nachfolgern entartet und verfallen war. Eine hl. Familie mit einem Engel, welche ähnliche Eigenschaften aufweist, besitzt die Sammlung **Lochis** bei **Bergamo**; auch sie wird mit aller Bestimmtheit dem Pomponio zugeschrieben. Ueber Parma hinaus scheint sonst keines seiner Werke gelangt zu sein. Noch ist daselbst in der Kirche S. Maria in Borgo Taschieri von seiner Hand eine Altartafel, Madonna mit Kind zwischen vier Heiligen, erhalten.

Pomponio muss ein hohes Alter erreicht haben. Der Herzog Alessandro Farnese, für dessen Katafalk er verschiedene Bilder malte, starb 1593, und Ranuccio Pico erzählt in einer von ihm 1642 herausgegebenen Schrift (s. Literatur), dass er den Maler gekannt habe, wobei er bemerkt, dieser sei in seiner Kunst hinter dem Vater »sehr weit« zurückgeblieben. Sein Todesjahr ist nicht ermittelt.

Noch wird ein **Antonio Allegri** erwähnt, ein Thür- und Fenstermaler, der nicht ohne Wahrscheinlichkeit für einen Sohn des Pomponio gehalten wird. Ist dem so, so tritt in ihm der volle Verfall der Familie zu Tage, und in dem elenden vergessenen Nachkommen erlosch der Name des grossen Meisters. Sicher ist, dass Pomponio einen Sohn Antonio Pellegrino, genannt also nach dem Vater und Grossvater, hatte; auch im Testament des Grossvaters von mütterlicher Seite heisst der eine Sohn Antonio. Jener Antonio, der also möglicherweise mit diesem die gleiche Person ist, trieb sein Handwerk zu Carpi. In einer alten Quittung vom 2. Aug. 1581, welche Pungileoni zu Gesicht bekam, bescheinigt »Antonio di Alegri pittore da Coregia«, wie er sich selber nennt, für sich und einen anderen Maler seiner Gattung, den Alberto Contrasetti, den Empfang von 66 Lire und 18 Soldi für geleistete Arbeit. Der Mann starb zu Carpi am 27. Juni 1590: er heisst im Todtenbuche Mastro Antonio dipintore da Correggio. — Doch mit seinem Ende schliesst der elende Ausgang der Familie noch nicht ab. Er hinterliess seine Gattin in Armuth und Noth; ein gewisser Francesco Priori nahm sie in sein Haus auf und von dessen milder Hand lebte sie bis zu ihrem Tode. Möglich, dass sich ihrer Priori in Verehrung für den grossen Vorfahren erbarmte.

s. **Ranuccio Pico**, Appendice de' varj soggetti Parmigiani. 1642. p. 153. — **Tiraboschi**, Biblioteca Modenese. VI. pp. 230. 231. 290. 291. — **Pungileoni**, Memorie ist. di Ant. Allegri. I. 128. 261—272. II. 262—270. III. 60—62. — La Pinacoteca e la Villa **Lochis**. Bergamo 1858. p. 69. — **Campori**, Lettere artistiche etc. p. 280. — **C. Malaspina**, Nuova Guida de Parma. Parma 1869. pp. 28. 87.

J. Meyer.

Allegrini. Francesco Allegrini, Maler, geb. 1587 zu Gubbio, † 1663 zu Rom, ein Schüler des Giuseppe Cesari, genannt Cavaliere d'Arpino. In dessen leichter, aber überaus manierirter Weise führte er zu **Rom**, wo er sich niedergelassen hatte, ausserdem in seiner Vaterstadt, in **Savona** und in **Genua** grosse Wandmalereien aus: Arbeiten von bloss dekorativer Art und oberflächlicher Geschicklichkeit. Dazu gehören: Fall des Lucifer in einer Kapelle des Doms von Savona, in einer anderen Krönung der Jungfrau; Fresken im Palast Gavotti daselbst; Geschichten des hl. Alexander in der Kirche SS. Cosma e Damiano zu Rom; Deckenbild, Der Mittag, im Casino bei der Porta S. Pancrazio daselbst etc. Doch malte er auch Altartafeln; drei derselben, von der Familie Gavotti zu Savona bestellt, welche ihn überhaupt viel beschäftigte, sind noch in der Kapuzinerkirche zu **Savona**; ein anderes in der Kirche Maria dell' Umiltà zu **Rom**; ein fünftes in der Kapelle des hl. Geistes in der Kirche della Piaggiola zu **Gubbio**. Auch in der Sammlung des **Kapitols zu Rom** ist ein Bild von ihm: Königin Saba besucht den König Salomon. Ausserdem malte er in der Art Antonio Tempesta's kleine Schlachtstücke, Jagden und dergl. in Oel; mehrere dieser Bilder befinden sich im Erdgeschosse des **Palazzo Colonna zu Rom**. Auch wird er

unter den Künstlern angeführt, welche in Claude Lorrain's Landschaften die Staffage malten; so in zweien derselben ebenfalls im Palazzo Colonna.

s. F. Titi, Descrizione etc. in Roma. 1763. pp. 204. 327. — Catalogo di Casa Colonna in Roma. 1783. — Nibby, Itinéraire de Rome. 1834. I. 177. II. 132. — Ratti, Descrizione etc. dello Stato Ligure. 1780. p. 34.

Angelica Allegrini, Tochter des Vorigen, ihrer Zeit als Miniaturmalerin angesehen, besonders durch den Verkehr mit Maddalena Corvina und Plautilla Bricci ausgebildet.

Flaminio Allegrini, geb. 1624, Sohn des Francesco A., war ebenfalls Maler. Er scheint vorzugsweise Ornamentist gewesen zu sein; das einzige Werk das wir von ihm angeführt finden, sind Arabesken (Putten und Blätterwerk) in einer der Loggien des Vatikans.

s. Ag. Taja, Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano. Roma 1750. p. 187.

*

Nach Zeichnungen des Francesco Allegrini gestochen:

Folgende Bll. sind in dem Werke von Saint-Morys, Disegni originali d'eccellenti Pittori etc., welches Nachbildungen von Zeichnungen gibt, radirt:

1) Messe eines Geistlichen. Feder. qu. 4.
2) Ein Vater segnet auf dem Sterbebette seine zwei Kinder. Feder. qu. 4.
3) Krieger zu Pferd. Feder. qu. 4.
4) Männer mit Pferden, Kühen u. s. w. in einer Strasse. Feder. qu. 4.
5) Kniendes Weib. Feder. 12.
6) Zwei Frauen mit Liebesgott. Feder. BVM (d. ist E. de Bourgevin Vialart Graf Saint-Morys). London 1793. gr. 4.
7) Zwei Frauen mit Kind. Feder. 8.

s. R. Weigel, die Werke der Maler in ihren Handzeichnungen.

W. Schmidt.

Allegrini. Francesco Allegrini, Kupferstecher zu Florenz, geb. um 1729, war besonders als Bildnissstecher thätig.

1) Bildniss des P. Josephus Richa Soc. Jesu. Taurinensis. Jos. Zocchi del. in: Giuseppe Richa, Notizie Istoriche delle Chiese Fiorentine. Firenze 1754—1762.
2) Titelbl. zu: Cento Ritratti della Real Famiglia de' Medici. Firenze 1762. Neue Ausgabe der Regiae Familiae Mediceorum Etruriae Principum Effigies (hierin nur 50 Tafeln). Auch mehrere der neu hinzugekommenen Bildnisse von Franc. Allegrini gest.? Das Werk wurde von seinem Bruder Giuseppe herausgegeben.
3) Serie di Ritratti d'Uomini illustri Toscani con gli Elogj istorici dei medesimi. 4 Bde. Firenze 1766, 1768, 1770, 1773. Fol. Allegrini's Stiche sind von 1760—1770 und nach den Zeichnungen von Gius. Zocchi, G. Traballesi, Dom. Bourbon del Monte, Cos. Fioravanti, G. Piattoli, Al. Coppoli, Lor. Feliciati, Santi Cardini, Gius. Valiani, D. Fabroni, Genn. Landi, Ratm. Faucci, Jac. Nerli, Franc. Sacconi, Tom. Gentili, Ang. Magni, Ausano Luti, F. Forzoni, G. B. Rondinelli. Die Zeichnungen selbst sind nach Gemälden und Bildnissen jeder Art. Ausser den Vignetten etc. findet sich in jedem Bande ein allegorisches Titelbl., wovon jedoch nur die in den zwei ersten Bänden von A. gestochen sind. Auch die Rokokobordüre des Titels von A. nach G. Zocchi. Im ersten Bd. 50 Gürtelbildnisse, darunter 47, im zweiten 50, darunter 44, im dritten 50, darunter 21, im vierten 52, darunter 3 von Allegrini. Von Künstlerbildnissen befinden sich in dem Werke: Alberti, Andrea del Sarto, Arnolfo da Colle, Baccio Bandinelli, Brunellesco, Cellini, Cimabue, Donatello, Giovanni da San Giovanni, Giotto, Masaccio, Michelangelo, Orcagna, Luca della Robbia, Daniele da Volterra. Der Stich ist flüchtig, etwas mager, aber gewandt.
4) Der hl. Franziskus von Assisi nach dem Bilde zu Siena in der Kirche Alberino. Fol.

s. Heineken, Dict. — Huber und Rost, Handbuch IV. 186.

W. Schmidt.

Giuseppe Allegrini, Bruder des Vorigen, Kunsthändler zu Florenz im vorigen Jahrh., soll nach Heineken (Dict.) auch gestochen haben. Auf den in Heineken's handschriftl. Nachlasse näher bezeichneten Bll. steht übrigens Allegrini's Name bloss als Verleger. Dass demnach A. wirklich gestochen habe, ist noch sehr fraglich, und wenn, so war was er selber fertigte von geringer Bedeutung. Folgende Bll., von denen fast jedes ausser No. 3 und 4 in einer anderen Manier gestochen ist, führt Heineken von ihm an:

1) Brustbild der hl. Jungfrau. Ecce mater tua Appresso Giuseppe Allegrini Firenze 1746. Oval in Viereck. kl. 4.
2) Hl. Jungfrau mit dem Kind. Halbfig. Egredietur Virga de radice etc. Apresso Giuseppe Allegrini etc. 8.
3) Die Beschneidung. Gius. Allegrini stamp. in rame etc. qu. 4.
4) Steinigung des hl. Stephanus. Gius. Allegrini stamp. in rame etc. qu. 4.
5) Rinaldo und Armida, kleines Bl.
6) Venus und Mars in einer Landschaft. Appresso Gius. Allegrini Stampatore in rame. kl. qu. 4.
7) Opernszene, grosses Querbl., nach dem Architekten Joseph Chamant gest.

Notizen von L. Gruner.

W. Schmidt.

Allegrucci. Palmerino Allegrucci, Bildhauer und Stuckator von Gubbio im 17. Jahrh. Er hat sich vielleicht unter Brunoro und Basili, jedenfalls aber nach den guten Mustern der Maffei und Nucci ausgebildet, welche sich im 16. Jahrh. zu Gubbio in der ornamentalen Plastik hervorthaten. Einige seiner Arbeiten in der Kirche della Piaggiola daselbst sind noch erhalten und bekunden einen tüchtigen Meister, der noch zu dieser späten Zeit namentlich in den Arabesken dem Vorbilde Rafaels nacheifert. In der Kapelle della Pietà jener Kirche sind von ihm, Alles in Stuck-Relief: die Dornenkrönung

in der Wölbung, an den Wänden verschiedene Passionsszenen; in der des hl. Franziskus von Paula in der Wölbung eine Caritas, an den Wänden Wunder des hl. Franziskus von Paula und zu Seiten des Altars zwei Engel und zwei weibliche Heilige; in der des Gekreuzigten die büssende Magdalena zwischen reichen Arabesken in der Wölbung und zwei Darstellungen des Noli me tangere und des Engels, welcher den hh. Frauen die Auferstehung Christi verkündet. Der urkundliche Vertrag über die letztere Arbeit ist noch erhalten; er ist von dem Meister mit einer Signora Lisantonia Andreoli unter dem 25. April 1644 abgeschlossen, und verpflichtet A. sich darin die Arbeit nach der von ihm vorgelegten Zeichnung binnen 4 Monaten auszuführen, wogegen er 40 Scudi sowie alles Material und das Gerüst geliefert erhält. Wie aus zwei weiteren Schriftstücken hervorgeht, hatte er zu dieser Arbeit zu Gehülfen die Gebrüder Marco und Paolo Guidangeli und einen Francesco Caminoni.

s. (Gualandi), Memorie Originali Italiane etc. S. V. p. 62 — 65.

*

Allemand. Georges Allemand, Maler, geb. zu Nancy wahrscheinlich Ende des 16. Jahrh., † vor 1648 zu Paris. Unter diesem Namen Allemand wird der Künstler in Frankreich bisweilen angeführt; allein auf den Holzschnitten, welche sein Zeitgenosse L. Büsinck nach seinen Zeichnungen gefertigt hat, steht der Name: G. Lalleman oder Lallman, und auf einer eigenhändigen Radirung des Künstlers *LALĈ*. Er hiess also ohne Zweifel Lalleman oder Lallemand. So schreibt ihn auch die Mehrzahl der Handbücher. s. daher **Lallemand.**

W. Schmidt.

Allemand. Louis Hector François Allemand, Landschaftsmaler, geb. zu Lyon den 5. Aug. 1809, Sohn des Zeichners Hector Allemand und der Jeanne Izoard Dalivani, die ebenfalls Malerin und Schülerin von Gérard und Gros war. Von seinen Eltern gezwungen in den Kaufmannsstand einzutreten, war der junge Allemand bemüht sich seine Unabhängigkeit zu sichern, um sich ganz der Kunst zu widmen. Endlich im Alter von 30 Jahren in der Lage seiner Neigung zu folgen, zeichnete und malte er unmittelbar nach der Natur, mit unermüdlichem Fleisse jeden Tag benützend. Er machte seine Studien namentlich in der Umgegend von Lyon und im Dauphiné und gewann so ein reiches Material für seine späteren Bilder. Auch besuchte er dann die Gemäldesammlungen von Frankreich, England und Holland, um die Werke der grossen Landschaftsmaler kennen zu lernen, und studirte namentlich Ruisdael, Hobbema und Claude Lorrain. Im J. 1848 stellte er zum ersten Male aus und beschickte seitdem fast alle Salons mit einem oder mehreren Werken. Je zwei Bilder von ihm finden sich im Museum von Lyon und in demjenigen von Nîmes.

Allemand gehört zur neueren französischen Schule der Landschaftsmalerei, welche mit realistischer Auffassung ein einfaches Stück Natur in seiner unmittelbaren Wahrheit und in der Bestimmtheit seiner Erscheinung in Licht und Luft wiederzugeben sucht. A. zählt nicht zu den namhaftesten Meistern dieser Richtung, da er es weder in der Wahrheit der Darstellung noch in dem Ergreifen der Stimmung zu grossen Wirkungen bringt; doch nimmt er immerhin in der neueren Lyoner Schule eine ehrenvolle Stelle ein.

s. Das Verzeichniss seiner ausgestellten Werke bei Bellier de la Chavignerie, Dict.

J. J. Guiffrey.

Allemand beschäftigte sich auch mit Radiren, betrieb es aber nicht in seinem Beruf, sondern zu seinem Vergnügen, und kann als Kupferätzer nur zu den Dilettanten gezählt werden. Aus Liebhaberei entstanden und nur an Freunde verschenkt, finden sich seine radirten Bll. eben nicht häufig im Kunsthandel. Die Gegenstände ihrer Darstellungen sind durchweg Landschaften und direkt aus der Natur genommen; doch merkt man, dass dabei Ruisdael's und Rembrandt's Radirungen dieser Art der Phantasie ihres Urhebers vorgeschwebt haben; sie zeigen ein achtbares, aber nicht sehr erfolgreiches Streben. Le Blanc, in seinem Manuel, lieferte nach den eigenen Aufzeichnungen des mit ihm befreundeten Künstlers ein ausführliches Verzeichniss von Allemand's radirtem Werk, welches fünfzig Bll. umfasst. Alle diese Bll. und etliche andere, die nicht darin aufgenommen sind, haben uns in verschiedenen Abdrucksgattungen und Plattenzuständen vorgelegen. Sie sind nachstehend sämmtlich aufgezählt, aber nicht mit derselben Fülle und Breite beschrieben; denn man muss zugestehen, dass sie im Durchschnitt nicht aus den Schranken der Mittelmässigkeit heraustreten und eigentlich nur für Sammler von Dilettantenkram Interesse haben. H. Allemand bezeichnete seine Radirungen entweder mit seinem ganz ausgeschriebenen Namen oder mit folgendem Monogramm: **HA.**

s. Le Blanc, Manuel. I. 25.

1—3) Le Petit pont. Eine kleine hölzerne Brücke und auf derselben ein Mann mit einem Reisbündel.

La Maison dans les arbres. Ein von Bäumen umgebenes Haus am Wasser.

Les Broussailles. Ein mit Bäumen und Gebüsch bewachsener Hügel.

Drei unbezeichnete Duodezplatten, die nach dem Abzuge weniger Exemplare von dem Künstler vernichtet wurden. Lebl. 1, 2 und 3.

4) Le Voyageur à cheval. Im Vorgrunde einer kleinen Landschaft ein Reiter. Unten rechts das Monogramm. 12. Lebl. 4.

5) La Palissade. Ein von Bäumen umgebenes Bauernhaus hinter einem Pfahlwerk; links 2

Figuren. In der Ecke rechts das Monogramm. qu. 8. Lebl. 5.

6) Le Pêcheur. Ein Angler im Vorgrunde einer kleinen Landschaft. Des Künstlers erster Versuch im Radiren. 1830. qu. 8. Lebl. 6.

7) Le Grand chemin. Links ein Bauernhaus mit rauchendem Schornstein; rechts zwei Figuren; links das Monogramm. qu. 8. Lebl. 7.

8) Le Château dans l'île. Ein Schloss und zwei Thürme auf einer Insel in einem Flusse, der eine bergige Landschaft durchströmt. Im Vorgrunde links zwei Angler; unten rechts das Monogramm. qu. 8. Lebl. 8.

9) Bords du Rhône. Links ein Buschklump; im Mittelgrunde fliesst die Rhone. In der Ecke rechts: H. Allemand. qu. 8. Lebl. 9.

10) Etude de rochers et de broussailles. Unten rechts: Iserau, le 13 août 1836 (verkehrt geschrieben). 4. Lebl. 29.

11) Le Cavalier. Ein Mann zu Pferde, vom Rücken gesehen, links im Vordergrund eine Landschaft; unten rechts das Datum 1838 und das Monogramm. qu. 4. Lebl. 31.

12) L'Arche de pierre. Vorn ein Fussgänger und ein Hund auf einem steinernen Brückenbogen in einer Gebirgsgegend. Oben rechts: H^r Allemand. 1849. 4. Lebl. 45.

13) Le Batelier. Im Vordergrunde, auf einem Gewässer, ein Mann in einem Boote. Unten rechts das Monogramm. kl. qu. Fol. Lebl. 11.

14) Le Petit hangar. Eine Bretterhütte am Wasser. Im Vordergrunde rechts zwei Hühner. Oben in der Luft links das Monogramm. kl. qu. Fol. Lebl. 15.

15) Les Deux chasseurs. Im Mittelgrunde links 2 Jäger mit Flinten auf dem Rücken. Unten links im Vordergrunde das Monogramm. kl. qu. Fol. Lebl. 17.

16) Le Voyageur. Links, im Mittelgrunde einer Landschaft, ein Fussgänger, vom Rücken gesehen, und neben ihm sein Hund. Unten rechts: Gravé sur nature 20 Juillet (verkehrt geschrieben). kl. qu. Fol. Lebl. 19.

17) La Chaumière. Ein Bauernhaus, mit Rohr gedeckt. Im Vordergrunde sitzt eine Figur an der Erde. Oben links das Monogramm und darunter das Datum 1832. kl. qu. Fol. Lebl. 25.

18) Les Canards. Im Vordergrunde auf einem Wasser, wo Enten herumschwimmen, ein Boot mit zwei Figuren. Unter dem Randstrich links: HA. 1833. und rechts: Hector Allemand 1833. kl. qu. Fol. Lebl. 26.

19) La Petite butte. Im Vordergrunde eine mit Bäumen bewachsene Landschaft, ein Reiter und sein Hund bei einer kleinen Anhöhe. Unter der Einfassungslinie links das Monogramm und das Datum 1836. kl. qu. Fol. Lebl. 28.

20) Les Blanchisseuses. Im Vordergrunde einer baumreichen Landschaft zwei Wäscherinnen an einem Bach. Im Mittelgrunde rechts geht ein Mann, der ein Bündel auf dem Kopfe trägt und seinen Hund bei sich hat. Unten rechts: H^r Allemand 1849. kl. qu. Fol. Lebl. 46.

21) La Grande porte. In der Mitte eines Gebäudes eine offene Bogenthür, die eine Durchsicht bildet; daneben eine sitzende Figur. Unter dem Randstrich links: 1835 HA. rechts: Cocottieux. Fol. Lebl. 10.

22) Intérieur de bois. Im Vordergrunde eines Gehölzes geht eine Frau und neben ihr ein Kind. Unten rechts das Monogramm. Fol. Lebl. 11.

23) La Croix gothique. Ein steinernes Kruzifix hinter Felsen und Gebüsch. Unten in der Mitte das Monogramm. Fol. Lebl. 13.

24) Les Deux grosses roches. Im Vordergrunde rechts zwei grosse Felsblöcke, und im Mittelgrunde eine hölzerne Brücke, über welche eine Frau geht, die ein Reisbündel unter dem Arm trägt. In der Ecke rechts das Monogramm. qu. Fol. Lebl. 14.

25) La Femme et l'enfant au bord de l'eau. Im Vordergrunde einer Landschaft mit Bäumen, am Ufer eines Flusses, sitzt eine Frau und neben ihr steht ein Kind. Unten links das Monogramm. qu. Fol. Lebl. 16.

26) La Grange à foin. Im Mittelgrunde ein mit Stroh gedeckter Schuppen; im Vordergrunde links geht eine vom Rücken gesehene Frau und neben ihr ein Kind. Unten rechts das Monogramm. qu. Fol. Lebl. 18.

27) La Bergère. Rechts an einer Landstrasse sitzt eine Hirtin; links wird eine Kuh von einem Hunde angebellt. In der Ecke rechts das Monogramm. qu. Fol. Lebl. 20.

28) La Chapelle. Im Vordergrunde rechts eine kleine Dorfkirche; links ein sitzender Mann, der mit einer vor ihm stehenden Frau spricht, nicht weit von einer grossen Eiche und andern Bäumen hinter einer Mauer. In der Ecke rechts das Monogramm. qu. Fol. Lebl. 21.

29) Le Paysage aux quatre arbres. Im Mittelgrunde eine Gruppe von vier Bäumen, wo ein Hirt seine Kuhheerde überwacht. Unter der Einfassungslinie links: H. Allemand. qu. Fol. Lebl. 22.

30) Les Grandes Fabriques. Rechts Bauernhäuser, mit Ziegeln gedeckt; im Vordergrunde links ein Reiter und sein Hund. qu. Fol. Lebl. 23.

31) La Vallée. Bergige und mit Gebüsch bewachsene Gegend. Im Vordergrunde links liegt ein Mann an der Erde und scheint mit Zeichnen beschäftigt. qu. Fol. Lebl. 24.

32) Le Moulin à vent. Im Mittelgrunde eine Windmühle auf einem Hügel; im Hintergrunde eine weite Ebene mit Baumbewuchs. In der Ecke links das Monogramm und das Datum 1835. qu. Fol. Lebl. 27.

I. Im Vordergrunde zwei gesattelte Pferde.

II. Die Pferde im Vordergrunde weggenommen, und zwei Figuren rechts hinzugesetzt.

33) Le Pâtre. Ein Hirt mit 6 Schaafen, links im Vordergrunde eine Landschaft mit Bäumen. qu. Fol. Lebl. 30.

I. Die Platte viereckig, ohne den Namen des Künstlers.

II. Die Platte oben abgerundet, und unter dem Randstrich rechts: Hector Allemand 1836.

34) La Vache. In der Mitte des Vordergrundes eine grasende Kuh und zwei sitzende Hirten. Rechts: H. Allemand. 1838. qu. Fol. Lebl. 32.

35) Le Repos sous les arbres. Landschaft mit Bäumen. Unten rechts: H^r Allemand 1838. qu. Fol. Lebl. 33.

I. Im Vordergrunde ein Bauer, der zwei Ochsen treibt.

II. Im Mittelgrunde eine Gruppe von drei Bäumen, unter welchen vier Figuren ausruhen.

III. Ausser der Baum- und Figurengruppe

des Mittelgrundes sieht man im Vordergrunde links eine grasende Kuh bei einem fast blätterlosen Baume.

36) Le Dessinateur. Im Mittelgrunde einer Landschaft mit einer Baumgruppe sitzt links ein Zeichner. Im Vordergrunde auf derselben Seite spricht ein Reiter mit einem Fussgänger. Unten rechts das Monogramm und das Datum 1839. qu. Fol. Lebl. 34.

37) La Danse sous les arbres. Im Mittelgrunde einer Landschaft mit Bäumen tanzende und ausruhende Figuren. Im Vordergrunde Sumpfgewässer. Unten links: Hr Allemand 1840. qu. Fol. Lebl. 35.

I. Vor den Schraffirungen auf der Birke und auf den Figuren.

38) Les Rochers. Im Mittelgrunde einer bergigen Gegend rechts fünf Kühe und ein Hirt auf einem Esel. Unten links in der Ecke das Monogramm und das Datum 1840. qu. Fol. Lebl. 36.

39) L'Arbre sec. Im Mittelgrunde, am Fuss eines verdorrten Baumes, ein sitzender Hirt und drei Schaafe; weiterhin rechts ein Reiter und ein Fussgänger. Oben links: H. Allemand fit. 1841. qu. Fol. Lebl. 37.

40) Le Chemin dans les roches. Im Mittelgrunde, auf einem Wege zwischen felsigem Terrain, geht ein Bauer und bei ihm sein Hund; weiterhin noch zwei Fussgänger. Oben links: H. Allemand f 1841. qu. Fol. Lebl. 38.

41) La Lisière de bois. Im Mittelgrunde einer mit hohen Bäumen bewachsenen Gegend zwei Figuren. Oben links: H. Allemand. 1841. qu. Fol. Lebl. 39.

42) Le Grand ravin boisé. Im Vordergrunde einer bewaldeten Gegend ein Mann zu Pferde, ein Fussgänger und ein Hund. Oben in der Luft rechts: Hr Allemand f. 1841. qu. Fol. Lebl. 40.

43) Le Pont de bois. Im Mittelgrunde rechts ein Mann zu Pferde auf einer hölzernen Brücke. Im Vordergrunde links treibt ein Hirt drei Kühe nach einem Wasser zur Tränke. Oben in der Luft links: Hr Allemand 1844. qu. Fol. Lebl. 41.

44) La Rivière ombragée. Vier grosse Pappelbäume am Ufer eines Flusses; dabei zwei Figuren, die eine liegt an der Erde, die andere steht. Rechts, auf einem Wege längs des Flusses, ein Fussgänger mit einem Bündel auf dem Rücken. Unten in der Ecke links: h. Allemand 1844 (das Datum ist verkehrt geschrieben), und ebendaselbst unter dem Randstrich noch einmal: h. Allemand 1844 f. qu. Fol. Lebl. 42.

45) Le Gué. Im Mittelgrunde einer Landschaft gehen vier Kühe durch einen kleinen Fluss. Im Vordergrunde links der Kuhhirt und sein Hund; jenseits des Flusses noch zwei Figuren. Unter dem Randstrich: hr Allemand 1845. qu. Fol. Lebl. 43.

46) Le Mur de pierre. Im Mittelgrunde zwei Figuren bei einem Gemäuer. Im Vordergrunde links ein Reiter und sein Hund. Unten rechts: h. Allemand f 1846. qu. Fol. Lebl. 44.

47) Le Canot. Auf einem Flusse, in einer Landschaft mit Bäumen und Bergen, ein Boot mit zwei Figuren. Am Ufer des Flusses, nach rechts hin, geht ein Mann, der einen Korb trägt und sich auf einen Stock stützt. Unten links: Hr. Allemand 1849. qu. Fol. Lebl. 47.

48) Les trois Vaches sur la lisière du bois. Im Vordergrunde, am Saume eines Waldes, drei grasende Kühe und ein Hirt. Unten links: Hr. Allemand 1849. qu. Fol. Die Platte oben abgerundet. Lebl. 48.

49) Le Chariot. Im Mittelgrunde links ein einspänniger Karren und der darauf sitzende Fuhrmann. Im Vordergrunde ein Sumpfgewässer, ein Mann und ein Kind. Unten rechts: H. Allemand 1849. qu. Fol. Die Platte oben abgerundet. Lebl. 49.

50) L' Homme accroupi. Im Mittelgrunde einer mit Bäumen bewachsenen Sumpfgegend ein hockender Mann. In der oberen Ecke links: Hor Allemand. 1849. qu. Fol. Lebl. 50.

51) Landschaftsskizze. Im Vordergrunde links ein Heuhaufen und zwei Kühe; rechts ein Fussgänger. Unten links: Hr. Allemand f. 1848 qu. Fol. Nicht bei Leblanc.

52) Baumgruppe. Im Vordergrunde links, am Ufer eines Wassers, eine platt an der Erde liegende Figur. Unten rechts: H. Allemand 1851. qu. Fol. Fehlt bei Leblanc.

53) Landschaft mit Bäumen. Im Mittelgrunde eine am Wasser stehende Figur. Im Hintergrunde rechts ein Reiter. Unten rechts: Lyon Hr. Allemand 1852. Seitenstück von No. 52. qu. Fol. Fehlt bei Leblanc.

E. Kolloff.

Allemand. L'Allemand und L'Allemant, verschiedene Künstler dieses Namens s. unter **L'Allemand.**

Allemani, Giuseppe Allemani, s. **Alemanni.**

Allemanno, Allemagna, mehrere Meister dieses Namens, s. unter **Alemanno.**

Allen. Folpert van Ouden Allen (auch Alen; Ouden-Alten), Maler und Radirer von Utrecht in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. † 1715. Auch Philibert und Volbert wird er mit Vornamen genannt. Nach den von Schlager (s. Literatur) neu aufgefundenen Urkunden kommt er von 1678 im Hofstatus Leopold's I. als »kayserlicher Camer Maller« mit einer jährlichen Besoldung von 200 fl. vor; auch auf dem nach ihm gest. Bl. b) No. 2) trägt er jenen Titel. Kaiser Leopold liess durch ihn von 1683—1703 Abbilder von seinen bedeutenderen Städten fertigen. Im J. 1706 bezog der Meister Pension. Ein grosses Bild der Stadt Wien, welches der Wiener Magistrat besitzt, ist wahrscheinlich von ihm. Sicher ist von seiner Hand in der Alterthümersammlung auf dem Rathhause zu Utrecht ein F. van Allen Pinx. bezeichnetes Gemälde: Blick durch die Kortenieuwstraat nach dem Münsterkirchhof, dem Domthurm und dem Dom, das vor 1674, als die Kirche noch nicht von dem Thurm getrennt war, ausgeführt sein muss. Auch zeichnete der Künstler die Prospekte der Städte Prag und Wien. Neben der Architekturmalerei verstand er sich auf Bildnisse, wie aus dem von ihm gemalten Bildnisse des Justus van der Nypoort b) No. 2) erhellt. Endlich wird er als der Lehrer des Wiener Malers Hans Graf angegeben.

a) Von ihm gezeichnet und gestochen:

Prospekt von Prag, grosses Bl. mit vielen Figuren, mit beigefügter Erklärung. Bez.: van Allen.

b) Nach ihm gestochen:

1) Prospekt von Wien, von Allen 1686 gezeichnet und von J. Mulder zu Amsterdam auf 2 grossen Platten gestochen.
2) Bildniss von Justus van der Nypoort. Von diesem selbst nach Allen's Malerei in Schwarzkunst ausgeführt. Nobili et insigni viro D. Folbert ab Ouden Allen Ultrajectensi belgæ, Sac^{ae}. Cæs^{ae}. Mai^{tis}, cameræ Pictori etc. hanc suam Effigiem dicat dedicatque Justus van der Nypoort. kl. Fol.

s. Heineken, Dict. — Ottley, Notices. — Kramm, De Levens en Werken. — J. C. Schlager in: Archiv für österreich. Geschichtsquellen. III. Jahrg. v. 703.

W. Schmidt.

Allen. Frans Allen, Kupferstecher, der um die Mitte des 17. Jahrh. in Danzig gelebt und besonders für Buchhändler gearbeitet zu haben scheint. Von seinen Lebensumständen haben wir keine Kenntniss. Seine Arbeiten sind mit technischer Fertigkeit ausgeführt, ohne jedoch auf besonderen Kunstwerth Anspruch zu machen. A. zeichnet sich F. Allen, auch F. v. Allen oder wie auf dem Bildniss Freder's Frans Allen.

1) J. Bugenhagen, der Reformator von Pommern. Halbfig.; ein offenes Buch in der Hand. f. allen fecit. kl. Fol.
2) Heinr. Freder, Bürgermeister in Danzig. Halbfigur. A. Boy del. Bez.: Frans Allen. 4.
3) Salomon Petri. 8.
4) Bll. in den Stichtelyke Rymen etc. von D. R. Kamphuyzen. Amsterdam bei Jac. Colom, 1647. gr. qu. 4.
5) Titelbl. zu: Dialogus D. Urbani Regi. Lübeck 1652. Darauf Moses, Christus und unten eine Ansicht von Lübeck. 8.
6) Allegorische Vignette, nach (schlechter) Zeichnung des Buchdruckers D. F. Rhet zu der Festschrift: Hymenaeus Joh. Ernesti Schmieden et Adelgundae Hoffmanniae. Danzig 1655.
7) Titelbl. zu: De la Courvée, De Nutritione foetus in utero paradoxa. Dantisci 1655. gr. 4.
8) Titelvignette nach A. Boy's Zeichnung zu: Joh. Hevelii Dissertatio de nativa Saturni facie, Gedani 1656. Fol.
9) Titelvignette nach A. Boy's Zeichnung zu: Joh. Hevelii Mercurius in sole visus. Danzig 1662.
10) Bll. zu des A. Olearius Beschreibung der moskowitischen und persischen Reise. Schleswig 1647. Fol. Darunter die Bildnisse des J. A. von Mandelsloh (denat. 1644) und J. Chr. v. Uechtritz, aet. 33. 8.

Das von einem F. Allen gestochene Bl.:

Archibald Campbell, Herzog von Argyle. 4.

ist wol von einem anderen, englischen Stecher gleichen Namens.

R. Bergau und W. Schmidt.

Allen. G. Allen, englischer Maler im 18. Jahrh.

Nach ihm gestochen:

Thomas Wright, Naturphilos. und Mathem., Profil. † 1785. Gest. von P. Fourdrinier. gr. 4.

W. Engelmann.

Allen. Thomas Allen, englischer Hofmaler in der Mitte des 18. Jahrh.

Nach ihm gestochen:

1—3) Drei Bll. von P. Ch. Canot, die sich auf die Hochzeitsreise der Königin Sophie Charlotte von England beziehen. gr. qu. Fol.
1) View of Harwich and the Yachts going out.
2) Embarkation of her Majesty Queen Charlotte at Stade.
3) Representation of the Storm Her Majesty was in.

s. Heineken, Dict.

W. Schmidt.

Allen. J. Allen, englischer Genremaler um 1800. Fiorillo (Gesch. der zeichnenden Künste, v. 804) sagt von ihm: »J. Allen zeigt in seinen Bildern einen zarten Sinn und einen gefälligen Idyllencharakter. Nichts kann lieblicher sein, als seine Kinderstube, die er 1804 ausgeführt hat«. Füssli (Neue Zusätze) vermuthet, dass es derselbe Allen sei, der in den Supplementen zu Füssli's Künstlerlexikon ohne Taufnamen als Historienmaler um 1770 zu Rom thätig erwähnt wird. Dies war aber wol David Allan. Füssli fährt weiter fort: Wir wissen nicht, ob es der nämliche J. Allen sei, nach welchem Heinr. Schmidt 1798 zu einer Dresdener Ausgabe des Gilblas, vielleicht nach einer französischen kopirt, gestochen hat. In England scheint der Künstler jetzt so gut wie vergessen zu sein.

W. Schmidt.

Nach einem J. Allen wurden folgende Bildnisse gestochen. Ob dies der eben erwähnte Allen, ist uns unbekannt.

1) Thomas Barnes, Geistlicher in Manchester, † 1810. Gest. von E. Scriven. Fol.
2) Archib. Bell. Gest. von Robinson. 4.
3) Joseph Brandreth, Med., † 1815. Gest. von E. Scriven. 4.
4) Rowland Broomhead, Missionär, geb. 1751, † 1820. Gest. von E. Scriven. Fol.
5) John Clowes, Rektor in Manchester, † 1831. Gest. von E. Scriven. Fol.
6) John Dalton, Mathematiker, † 1844. Gest. von Worthington. Fol.
7) David Davies, † 1828. Gest. von E. Scriven. Fol.
8) John Dawson, Chirurg und Mathem., † 1820. Gest. von W. Barney.
9) Ralph Fletcher, † 1832. Mit Pitt's Büste. Gest. von E. Scriven. Fol.
10) William Hey. Gest. von E. Scriven. Fol.
11) Robert Hindmarsh, † 1835. Gest. von S. W. Reynolds. Fol.
12) Saml. Oldknow, † 1828. Gest. von S. W. Reynolds. Fol.
13) Sir William Williams. Gest. von W. Bond. 4.
14) Thom. Wilson, master of the free grammar school, Clitheroe. Gest. von Ward. Fol.

W. Engelmann.

Allen. Allen, Stempelschneider von Birmingham (Anfang dieses Jahrh.?). Er schnitt mit Moore die in England geprägte Denkmünze zu Ehren von Nathan Mayer Rothschild; sie ist bez.: A & M.

Handschrift von J. A. Boerner.

Allen. J. C. Allen, englischer Kupferstecher dieses Jahrh.

1—15) Views of the Colisseum, engr. by W. B. Cooke and J. C. Allen from drawings by Cockburn. qu. Fol. London 1821. 15 Bll.

16) Views in the South of France, chiefly on the Rhone, engr. by W. B. Cooke, George Cooke and J. C. Allen from drawings by P. Dewint after original Sketches by J. Hughes; with descriptions. London 1825. Fol.

17) Niederlage der spanischen Armada. Nach Ph. J. Loutherbourg. gr. qu. Fol. 1831. Für die Gallery of Greenwich Hospital.

18) Portsmouth from Spithead. Nach C. Stanfield. qu. Fol.

19) Temple of Isis. Nach Cockburn. gr. qu. Fol.

W. Engelmann.

Allen. James Baylie Allen, englischer Stecher. Geb. 1802, gegenwärtig (1870) noch lebend. Fast alle folgenden Stiche sind Stahlstiche.

1) The Battle of Meeanee (Schlacht von Meeanee). Nach Edw. Armytage. In: S. C. Hall, The Royal Gallery of Art: Engravings from the private Collection of Pictures of the Queen and Prince Albert, and the Art Heirlooms of the Crown at Windsor Castle, Buckingham Palace, and Osborne. Fol. London 1854. — No. 8. h. 312, br. 370 mill.
Auch im Art-Journal von 1855.

2) The Columns of St. Mark (Die Säulen von S. Marco in Venedig). Nach R. P. Bonington. In der Vernon Gallery. No. 17. h. 346, br. 263 mill.
Auch im Art-Journal von 1850.

3) Greenwich Hospital. Nach dem Bilde von G. Chambers in der Sammlung zu Osborne. In der Royal Gallery of Art. No. 116. br. 445, h. 324 mill.
Auch im Art-Journal von 1859.

4) Trent in the Tyrol. Nach Sir A. W. Calcott. In der Finden Gallery. No. 23. br. 513, h. 361 mill.

5) Hyde Park in 1851. Nach J. D. Harding. In der Royal Gallery of Art. No. 44. br. 452, h. 331 mill.
Auch im Art-Journal von 1855.

6) The Battle of Borodino. Nach George Jones. In der Vernon Gallery II. No. 8. br. 350, h. 266 mill.
Auch im Art-Journal von 1849.

7) Lady Godiva (Gräfin Godiva von Mercia nackt durch Coventry reitend). Nach dems. Ebenda IV. No. 15. h. 354, br. 266 mill.
Auch im Art-Journal von 1852.

8) The Fiery Furnace. Nach dems. Ebenda V. No. 9. h. 350, br. 266 mill.
Auch im Art-Journal von 1853.

9) Westminster Bridge. (1745). Nach Samuel Scott. Ebenda. IV. No. 33. br. 350, h. 266 mill.
Auch im Art-Journal von 1853.

10) London Bridge. (1745). Nach dems. Ebenda VI. No. 6. br. 350, h. 266 mill.
Auch im Art-Journal von 1853.

11) The Battle of Bothwell Bridge. Nach William Harvey. br. 177, h. 120 mill.

12) Landschaft, mit einem jungen Manne am Ufer eines Flusses, über welchen ein Hund schwimmt. Nach dems. h. 194, br. 127 mill.

13) Seamen escaping from a burning Ship (Seeleute aus einem brennenden Schiff sich rettend). Nach Clarkson Stanfield. 1835. br. 229, h. 151 mill.

14) Rescueing the Crew from the burning vessel (Rettung der Schiffsmannschaft aus einem brennenden Schiffe). Nach dems. br. 229, h. 151 mill.

15) Swiss Cottage, near Brieg. Nach dems. br. 229, h. 151 mill.

16) The Fall of the Rhine. Nach J. M. W. Turner. Für The Keepsake von 1823. h. 197, br. 141 mill.

Ferner von ihm in der Royal Gallery of Art die folgenden No. 17—24:

17) Country Inn Door. Nach J. van Ostade.

18) Cow and Boys. Nach K. Du Jardin.

19) The Battle field. Nach Ph. Wouvermans.

20) The Hay Field. Nach Ph. Wouvermans.

21) The Setting out of a Hawking Party. Nach A. van der Velde.

22) The Herdsman. Nach N. Berghem. qu. Fol.
Auch im Art-Journal von 1859.

23) St. Marks — The Bucentaur. Nach Canaletto. qu. Fol.
Auch im Art-Journal von 1858.

24) The Dogana, Venice. Nach Canaletto. qu. Fol.
Auch im Art-Journal von 1855.

25) The Nelson Column. Will. Ballton, Architect. Drawn by G. Hawkins. qu. Fol. Vern. Gal.
Auch im Art-Journal von 1849.

26) The Death of Nelson. Nach J. M. W. Turner. qu. Fol. National Gallery.
Auch im Art-Journal von 1861.

27) Phryne going to the Bath as Venus. Nach Turner. qu. Fol. Ebenda.
Auch im Art-Journal von 1861.

28) Decline of Carthage. Nach Turner. Ebenda. qu. Fol.
Auch im Art-Journal von 1863.

29) Temple of Jupiter Panhellenius. Nach Turner. In der Sammlung Wynne Ellis. kl. qu. Fol. Im Art-Journal von 1864.

30) St. Mawes, Cornwall. Nach Turner.

31) Upnor Castle. Nach Turner.

32) Ehrenbreitstein. Nach Turner. qu. Fol.

33) Smyrna. Nach Th. Allom. Aus der Sammlung G. Virtue. kl. qu. Fol.
Auch im Art-Journal von 1862.

34—38) 5 Bll. Ansichten: Harbro Sands, Suffolk. — Lowestoft Lighthouse. — Orfordness Ness. — Aldborough, Suffolk. — Dimchurch, Kent. qu. Fol.
Nachdem 50 Abdrücke gemacht, wurden die Platten zerstört.
I. Aetzdruck.
II. Epreuve d'artiste.

39) Stiche nach T. Allom in: Scotland by Beattie. London 1836. 4.

40) Stiche nach W. H. Bartlett in: Die Schweiz. London 1839. 4.

41) Stiche nach W. H. Bartlett in: Ireland. Ebenda 1835. 4.

42) Stiche in: Canadian Scenery by W. H. Bartlett. Ebenda 1840. 4.

43) Stiche in: Finden's View of the ports etc. of Great-Britain. Ebenda 1839. 4.
44) Stiche in: Der Rhein, Italien etc. von G. N. Wright. Ebenda 1843. 4.

G. W. Reid und W. Engelmann.

Von einem Allen ist auch gestochen:

John Graham, Rektor von S. Saviour's zu York. † 1844. Nach Marshall. 4.

Uns unbekannt, ob von einem der beiden eben genannten Allen.

Allen. Thomas Allen, Zeichner, Kupferstecher und topographischer Schriftsteller, Sohn eines Landkartenstechers, geb. um 1803, † an der Cholera den 20. Juli 1833. Die meisten seiner Werke erschienen lieferungsweise und in bestimmten raschen Zeitabschnitten, was ihn hinderte seine Werke mit all der Genauigkeit auszuführen, die er sonst wol erreicht hätte.

Von ihm gestochen:

1) The History and Antiquities of the Parish of Lambeth and the Archiepiscopal Palace. 1827. 4. Der grösste Theil der Bll. ist gezeichnet und gest. von Allen; auch der Text ist von ihm.
2) History and Antiquities of London, Westminster, Southwark, and parts adjacent. London 1827 und 1828. 4 Bde. 8. Mit Stichen und Holzschnitten. Viele der ersteren von Allen selbst.
3) A new and complete History of the County of York. London 1828—1831. 3 Bde. 4. Mit Stahlstichen nach Zeichnungen von Whittock.
4) History of the Counties of Surrey and Sussex. 1829 und 1830. 2 Bde. 8. Mit Stahlstichen, die meisten nach der Zeichnung Whittock's.
5) History of the County of Lincoln. Lincoln 1834. 2 Bde. 4. Nur die eine Hälfte der Bll. ist nach eigener Zeichnung von Allen gest. Er starb über der Arbeit.

s. Gentleman's Magazine. Juli 1833.

*

Allen. Joseph W. Allen, englischer Landschaftsmaler, geb. in Lambeth 1803, † 26. April 1852. Sohn eines Schulmeisters, war er selber eine Zeitlang Unterlehrer in einer Schule zu Taunton. Doch da er sich zur Malerei berufen fühlte, ging er nach London zurück um sich der Kunst zu widmen und wurde zuerst Gehülfe bei einem Bilderhändler, wo er sich Kenntniss der alten Meister erwarb. Er gab sich dann, zeitweise gemeinschaftlich mit Charles Tomkins und Clarkson Stanfield, mit Theaterdekorationen ab (insbesondere für das Olympic Theatre der Madame Vestris). Allein sein eigentliches Talent kam erst zur Geltung, als er einfache Landschaften aus der englischen Natur malte: Darstellungen von idyllischem, schlichtem und frischem Charakter, die unter den Sammlern, wie Lord Northwick, Colonel Ansley, Mr. Procter ihre Liebhaber fanden. Ein derartiges Bild, The Vale of Clwyd (in Wales), ausgestellt um 1842, hatte entschiedenen Erfolg, so dass es Allen zweimal wiederholen musste, ebenso Leith Hill aus dem J. 1843. An der Errichtung der Society of British Artists hatte er einen wesentlichen Antheil, wie er auch durch seine immer dort ausgestellten Bilder zu ihrem Rufe beitrug. Doch gehört Allen nicht zu den ersten Meistern seines Landes; seine Bilder, denen es an Stimmung und Haltung nicht fehlt, sind in der Behandlung fast immer flüchtig. Er war Professor des Zeichenunterrichts an der Schule City of London.

s. H. Ottley, A Biographical and Critical Dictionary etc. London 1866. — Kunstblatt, Stuttgart 1842. p. 272.

*

Von ihm radirt:

Landschaft, Landstrassenszene mit einer Mühle und Schiffhütte. br. 158, h. 114 mill.

G. W. Reid.

Allen, Lieutenant, englischer Zeichner dieses Jahrh.

Nach ihm gestochen:

The Shores and Islands of the Mediterranean. Drawn from nature by Sir Grenville Temple, W. L. Leitch, Major Irton and Lieut. Allen. With an Analysis of the Mediterranean and Descriptions of the Plates by G. N. Wright. London 1840. 4. Mit vielen Stahlstichen.

* *

Alleray. A. C. d'Alleray, s. unter L. **Lusigny.**

Allet. Jean Charles Allet (Alet), Zeichner und Kupferstecher, soll zu Paris um 1668 geboren sein, arbeitete jedoch um 1690 — 1732 zu Rom, wo er vielleicht auch seine Tage beschloss. Da er sich nach Heineken manchmal bloss mit Carolus Alet bezeichnete, glaubte man zwei verschiedene Meister annehmen zu können, wozu aber kein ausreichender Grund vorhanden ist. Seine Kunst beruhte auf der Nachahmung C. Bloemaert's und F. Spierre's; doch konnte er diese nicht erreichen. Heutzutage beachtet man Allet's oberflächliche Manier ebensowenig als die Mehrzahl der italienischen Barockmaler, nach denen er gestochen.

Christ. Kramm (Levens en Werken etc.), der über diesen Künstler nichts Näheres wusste, zählte ihn irrig zu den Flandrern.

1) Papst Alexander VIII., für eine Dedikation. Nach H. Calendrucci's Zeichnung. J. C. Allet Sculp. Romæ 1695. Fol.
2) Papst Clemens XI. Brustbild. Jo. Carolus Allet Sculp. Romæ, Super. perm. A. 1701. Oval. kl. Fol.
3) Karl Emanuel I., König von Sardinien. J. C. Allet ad vivum, 1732. Fol.
4) Ferdinand Karl Gonzaga, Herzog von Mantua. Nach A. Lesma. Fol.
5) Kardinal Aloisio Amadei. Nach J. Morandi. 1690. Fol.
6) Pater Carolus de Aquino, Jesuit. Brustbild. Allet ad vivum del. et sculp. Romæ 1724. Oval. kl. Fol.
7) Andrea Pozzo, Jesuit und Architekt. Brustbild. Oval. kl. Fol. Zu Pozzo's Abhandlung von der Perspektive: Perspettiva de' Pittori ed Architetti etc. Romae 1693—1700. 2 Bde. Fol.
8) Empfängniss Maria's. Nach A. Pozzo. Oval. 8.

9) Anbetung der Hirten. Nach S. Cantarini. Gez. von P. de Pietri. Joannes Carolus Allet Sculptor Aerarius. Romæ Super perm. An. 1713. gr. Fol.
10) Maria und Joseph den Neugeborenen anbetend. Nach Cantarini. Kardinal Olivieri liess diesen Stich ausführen.
11) Leben Christi. 12 Stücke, mit A. v. Westerhout gest. Nach G. Passeri. 8.
12) Christus vor Pilatus. Nach P. de Pietri. Kleines Bl.
13) Hl. Jungfrau auf einer Erdkugel. Nach A. Pozzo. Jo. Carolus Allet delin. et Incidit 1703. 8.
14) Gesicht des hl. Paulus. Nach einem Altarbl. von P. da Cortona in der Kirche der Kapuziner zu Rom. gr. Fol.
15) Ananias gibt dem Paulus das Gesicht wieder. Nach P. da Cortona's Gemälde in der Kirche der Kapuziner zu Rom. gr. Fol.
16) Ein Heiliger stehend, ganze Figur, in der Linken ein Kreuz. Ueber ihm zwei Engel. J. Carolus Allet del. et sculp. kl. 4.
17) Tod eines Heiligen, dabei Maria, Joseph und Xaver. EXPOSCITE INDVLGENTIAM. Petrus Lucatellus inv. et del. kl. Fol.
18) Bild des hl. Ignatius. Brustb. P. Lucatellus delin. Oval. 8.

Davon geringe Kopie von B. Farjat.

19) Der hl. Vincenz von Paula, betend. Nach Aur. Milani. Jo. Carolus Allet Sculp. Romæ Sup. perm. An. 1730. gr. Fol.
20) Der hl. Aloisius Gonzaga. Brustb. Jo. Carolus Allet Inuen. et Incidit. Oval. 8.
21) Der hl. Stanislaus Kostka, betend. Halbfig. Jo. Carolus Allet del. et sc. 1724. 8.
22) S. Gaetano knieend, Frauen bringen ihm Schätze. Lazaro Baldi inuenit. Gio. Carlo Allet sculp. — Roma, 1698. gr. Fol.
23) Cubiculus in quo B. Stanislaus Kostka decessit. Statuam elaboravit Petrus le Gros — parietes pinxit Petrus Pellinus. Jo. Carolus Allet del. et incidit. 1704. kl. qu. Fol.
24) Vera effigies S. Philippi Neri. Brustb. H. Pomerancius pinxit. Jo. Carol. Allet del. et sculp. 1703. kl. 4.
25) Die hh. Andronicus und Athanasia. Nach F. P. Zucchetti. Fol.
26) Der hl. Augustin mit dem Engel, welcher Wasser im Meere schöpft. Nach G. B. Lenardi. 8.
27) Hl. Bruno, Halbfig., in einem Buche lesend.
28) Hl. Rosa von zwei Engeln gekrönt. Carolus Allet del. et sc. 8.
29) Eine Heilige stehend, ganze Fig. Hinter ihr ein Mann, der in Büchern wühlt.
30) Sacrum Theatrū bibliorum, Inschrift auf einem aufgeschlagenen Buche in den Wolken von einem Adler getragen. Links eine Heilige, in der Linken ein Kreuz, in der Rechten eine Flamme; rechts schläft ein Heiliger; im Mittelgrunde auf einem Berge ein Tempel. Unten links J. C. Allet sculp. Titelblatt. Fol.
31) Bll. für Rime in onore di Maria di Neralco, Pastore Arcado. Comini 1725—28. 2 Bde. 8.

s. Heinecken, Dict. — Huber und Rost, Handbuch. VII. 377. — Ottley, Notices.

Notizen von Gruner.

W. Schmidt.

Allgeyer. Julius Allgeyer, Kupferstecher, geb. 1829 zu Haslach in Baden, war Schüler von Jos. Keller in Düsseldorf und hielt sich 1856—1860 in Rom auf. Er lebt gegenwärtig in Karlsruhe als Photograph.

1) Christus mit Petrus auf dem Meere. Kleingläubiger! warum zweifeltest du? Matth. XIV. Vers 31. Jos. Heinemann del. gr. Fol.
2) Die Mutter Christi vor seinem Leichnam. A. Feuerbach del. gr. qu. Fol.
3) Er wird geben einem Jeglichen nach seinen Werken. Römer II. v. 6. Die Gerechten aber werden das ewige Leben haben. Matth. XXV. 46. Nach Ary Scheffer. qu. Fol.
4) S. Maria Magdalena. G. Reni p. Fol.
5) Maria Magdalena in der Wüste, knieend, in ganzer Figur. Gemalt von Gebh. Flatz. Fol.
6) Dante umgeben von vornehmen Frauen aus Ravenna auf einem Spaziergange. Nach A. Feuerbach's Bild in der Galerie des Grossherzogs von Baden. gr. qu. Fol.

Schöne Abdr. selten, da die Platte früh gelitten hat.

7) 26 Bll. bibl.-histor. Landschaften. Nach dem Cyklus von J. W. Schirmer photogr. kl. qu. Fol. Karlsruhe 1864.

W. Engelmann.

Allgöwer. Allgöwer (Allgäuer), mehrere Meister von Konstanz dieses Namens s. unter Algöwer und Konstanzer Künstler.

Alli. Cavaliere Silvio degli Alli, lebte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh., Edelknabe in den Diensten des Kardinals Giovanni Carlo di Toscana. Er radirte die Szenen der »Ipermestra« (sic; Hypermnestra), eines Festspiels, das zu Florenz im J. 1658 zur Feier des Geburtstages des königl. Prinzen von Spanien, sein Herr, der Kardinal, hatte aufführen lassen. In der in demselben Jahre gedruckten Beschreibung des Festspiels wird eigens erwähnt, dass die Kupferstiche vom Cav. Silvio degli Alli gestochen sind

s. Zani, Enciclopedia etc. I. II. 273.

*

Alliance. L'Alliance, Künstlerfamilie von Lyon, s. unter L'Alliance.

Allier. Antoine Allier, Bildhauer, geb. zu Embrun (Dep. Hautes-Alpes) den 6. Dez. 1793. Sein Vater, lange Zeit Deputirter des genannten Depart., bestimmte ihn für die militärische Laufbahn, auf welcher es dieser auch bis zum Range eines Hauptmann's der Kaiserdragoner brachte. Nach den Ereignissen 1815 verliess er den Militärstand und, seiner Neigung folgend wurde er Künstler. Als Schüler von Gros gehört er zu den Anhängern der akademischen Richtung, der er auch treu geblieben ist. 1822 stellte er zum erstenmal die Statue aus: Der sterbende junge Matrose. Es folgten dann verschiedene Porträtbüsten, wie von Sully, die im Auftrag der Regierung ausgeführt, später in der Bibliothek des Arsenals aufgestellt wurde, ferner von Napoleon I., Arago, Odilon-Barrot und Andere. Eine Ariadne-Statue meisselte er in Marmor. Die Statuen der Philopaemene und der Beredsamkeit wurden in der Deputirtenkammer (Corps Législatif) aufgestellt. Nach dem Tode

seines Vaters (1832) wurde A. in die Kammer gewählt und blieb Deputirter 1839 bis 2. Dez. 1851. Als Künstler erhielt er 1834 die zweite Medaille.

s. Vapereau, Dictionnaire univ. des Contemporaines. Paris. 1870. 8.

Wessely.

Allier. Achille Allier, Kupferstecher und Schriftsteller, geb. zu Moulins (Dep. Allier) 1808, † zu Bourbon-l'Archambaut den 3. April 1838.

Von ihm gestochen und lithographirt:

1) Esquisses bourbonnaises. Moulins 1832. Mit 13 Lith. 4.
2) L'ancien Bourbonnais (histoire, monuments, moeurs, statistiques). Moulins 1833—1837. 2 Bde. mit 125 Taf. gr. Fol.
Nach dem Tode Allier's fortgesetzt von Ad. Michel und L. Battissier; die Stiche und Lith. wurden unter der Leitung von Aimé Chenavard nach den Zeichnungen Dufour's ausgeführt.

s. Bellier de la Chavignerie, Dict.

*

Allin. Thomas Allin. Nach einem englischen Architekturzeichner dieses Namens, wahrscheinlich aus dem 18. Jahrh., finden sich folgende Bll.:

1) The North West Prospect of y^e^. Parish Church of S^t^. Anns Middlesex Vulgo Lime house. Thos. Allin Delin. W. Thorpe Sc. gr. qu. Fol.
2) North West Prospect of S^t^. Paul's Deptford together wth. the Rectors House. T. Allin Delin. W. H. Toms Sc. gr. qu. Fol.

W. Schmidt.

Allin. Ein französischer Maler dieses Namens, der von Gabet und Bellier de la Chavignerie in ihren lexikalischen Werken über die französischen Künstler nicht erwähnt wird. Das Museum Calvet zu Avignon besitzt von ihm das Bildniss des gelehrten Marquis Fortia d'Urban, der daselbst geb. war und das Bild dem Museum im J. 1842, ein Jahr vor seinem Tode, zum Geschenk machte. Es ist auf der Rückseite bezeichnet: *Allin pinxit anno 1807.*

s. Notice des tableaux exposés dans des galeries du Museum-Calvet à Avignon. p. 140.

Alex. Pinchart.

Allingham. C. Allingham, englischer Maler, besonders von Bildnissen, zu Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrh.

Nach ihm gestochen:

1) R. Barker, Maler und Erfinder der Panoramen, † 1806. Gest. von J. Flight. Schwarzk. Fol.
2) Jem Belcher, Faustkämpfer. † 1812. Gest. von G. Clint. Fol.
3) Sam. Crompton, Erfinder der Spinnmaschine. † 1827. Gest. von S. W. Reynolds. Fol.
4) —— Dass. Gest. von Morrison. 8.
5) Jos. Hanson, Lieut.-Col., Commandant of the Manchester and Salford Independent Rifle Regiment. Gest. von Clint. Fol.
6) Sir John Richardson, Richter des Hofes für gem. Prozesse. Gest. von Hol. 4.
7) Edward Williams. † 1813. Gest. von Wedgwood. 8.
8) John Winter, Prediger. † 1823. Gest von Ridley. 8.

W. Engelmann.

Allio. Matteo und Tommaso Allio (auch Aglio in älterer Lesart). Zwei Brüder dieses Namens von Mailand, waren geschickte Bildhauer im 17. Jahrh., von denen wol einige Werke nebst zwei Vorträgen, aber keine näheren Nachrichten erhalten sind. Sie scheinen beide insbesondere in Padua thätig gewesen zu sein.

Matteo Allio. Sein Name findet sich an einigen reich ornamentirten Pilastern der Kapelle del Santo in S. Antonio zu Padua. Bekanntlich wurde diese seit dem Anfange des 16. Jahrh. mit dem grössten künstlerischen Aufwand ausgestattet, woran Sansovino und die Lombardi wesentlichen Antheil hatten. Die Bedeutung, welche diese Kapelle für die Paduaner hatte, bestimmte sie zu ihrer Vollendung nur tüchtige Meister zu wählen, daher auch Matteo damals Ansehen gehabt haben muss. Die beiden Pfeiler der Kapelle, gleich den Säulen von karrarischem Marmor, bilden nach drei Seiten Pilaster, deren Füllungen in der Weise der Hochrenaissance mit Arabesken in Relief geziert sind. Dieser plastische Schmuck an dem Pfeiler rechts ist von der Hand des Matteo, zum Theil mit Hülfe seines Bruders Tommaso ausgeführt; wie Brandolese berichtet, um das J. 1653. Der noch vorhandene Vertrag mit beiden Meistern war 1652 abgeschlossen (s. Literatur, Gonzati). Daraus erhellt, dass dieser Pilasterschmuck so spät ausgeführt wurde, weil 1651 eine kleine Orgel, welche die Stelle verdeckt hatte, weggenommen worden war; ferner, dass die Arbeit in derselben Weise gehalten sein sollte, wie an dem anderen Pfeiler der Kapelle, der über 100 Jahre früher von Girolamo Pironi plastisch verziert worden; doch wird eigens hinzugefügt, dass den Bildhauern die Erfindung überlassen bleiben solle (restando alli scultori solo la libertà di nuova inventione d'istoria o capriccio). Für die ganze Arbeit war der Preis von 400 Dukaten festgesetzt, der Marmor nicht mit eingerechnet. Der Pilaster dem Kirchenschiffe zu ist bezeichnet: MATHEVS ALLIO MEDIO: FACIEBAT; der zur einen Seite: MATHEVS THOMAS FRATRES GAURI DE ALLIO SCULPT. & ARCHIT. MEDIOLAN. FACIEBANT; der zur andern: MATHEVS ALLIVS F. Daraus geht hervor, dass die Künstler die Söhne eines Gauro und auch Architekten waren. Man hat auch wol dem Matteo den Beinamen Gauro gegeben, doch findet sich dafür kein Beleg. Merkwürdig ist, wie die ganze Arbeit zu einer Zeit, wo schon überall der Barockstil mit seinen schweren wuchtigen Formen herrschte, noch im Ganzen den reineren Charakter der Hochrenaissance zeigt, gemischt natürlich mit Zügen, welche in das Barocke hinüberspielen. Zum Theil erklärt sich das freilich aus dem Vorbilde des Pironi, das den Künstlern nach jenem Vertrage gesetzt war; allein die Erfindung war doch

ihr eigenes Werk und die Ausführung bekundet eine entschiedene Fähigkeit der guten Zeit es nachzuthun. Der Aufbau der Ornamentation erinnert an die edelsten Muster; auch sind die Figürchen, von denen immer drei aus einer Schale aufsteigen, zierlich und hübsch bewegt, das Relief ist in der Ausladung maßvoll gehalten, die Arbeit sorgfältig, die Modellirung nicht unruhig und gewaltsam. An den einfacher gezierten Seitenpilastern sind die Weinranken mit Vögeln von allerlei Art in schönem Linienzug gehalten; darunter an dem einen der trunkene Noah mit dem auf ihn deutenden Sohne malerisch verkürzt und mit Humor behandelt. Auch die kleine Gruppe der Charitas am Sockel des Pilasters ist ohne Zweifel von Matteo Allio; im Vertrag ist diese Arbeit (»il piedestallo o base«) eigens mit einbegriffen, und die Ausführung verräth die gleiche Hand.

Einen weiteren Vertrag schlossen die Väter der Kirche im J. 1663 mit den Brüdern Matteo und Tommaso, »Bildhauern welche zu Padua wohnen«, für die Ausführung zweier Statuen an dem Altar des hl. Franziskus. Doch scheinen dieselben ausschliesslich das Werk des Tommaso zu sein (s. diesen). Dagegen hatte Matteo im J. 1668 den Hochaltar des Chors, das Werk des Girolamo Campagna, von seinem früheren Orte an den jetzigen zu bringen, wobei er die alten einfachen Gliederungen durch schwerere ersetzt zu haben scheint; bald darauf gab Baldassare Longhena durch Zuthat von Voluten u. Schnecken dem Altar noch entschiedener den Charakter des Barocken. — Noch sind nach einer Handschrift zu Padua in der Kirche S. Francesco zu Padua die Engel am Altar der Christuskapelle von der Hand des Matteo.

Dem Matteo schreibt endlich noch Brandolese in S. Agostino zu Padua, zu Seiten des Hauptaltars, eine Statue des hl. Laurentius Justinianus zu; doch ist dieselbe, wie die Inschrift ergibt, von seinem Bruder Tommaso.

Tommaso Allio, der dem Bruder an dem einen Pilasterschmuck in S. Antonio behülflich war, scheint diesem an Geschick und Talent nicht gleichgekommen zu sein. Es sind verschiedene Rundfiguren von ihm erhalten; doch sind diese geringer als die dekorativen Reliefs Matteo's. In S. Agostino zu Padua auf dem Hauptaltar zu Seiten des Tabernakels die Statuen des Glaubens (weibliche Figur) und der Hoffnung, sowie zwei Engel aus karrarischem Marmor, um 1664 gearbeitet; in S. Benedetto Vecchio die Statuen zu Seiten des Hauptaltars; in dem reichen Seitenschiffe von S. Antonio an dem Altar des hl. Franziskus Der Glaube und Die Charitas. Der Vertrag über die Bestellung dieser letzteren Statuen ist erhalten; er war, wie wir bei Matteo gesehen, im J. 1663 mit beiden Brüdern abgeschlossen; doch scheint Tommaso allein die Arbeit ausgeführt zu haben, wie auch aus der Vergleichung mit seinen übrigen Werken hervorgeht. Für die Arbeit selber waren 315 Dukaten angesetzt, für den Marmor 180; beide Statuen sollten in sechs Monaten vollendet sein. Auch Brandolese schreibt dieselben dem Tommaso zu, während Rossetti sie fälschlich als Werke des Matteo bezeichnet. Von Tommaso ist endlich noch in S. Agostino, mit dem Namen bezeichnet, die Statue des hl. Laurentius Justinianus. Letzteres Werk, so wird erzählt, soll den Tod des Künstlers veranlasst haben. Gabriello Brunelli nämlich, ein Schüler Aless. Algardi's, hatte im J. 1667 zur anderen Seite des Altars als Gegenstück das Standbild des hl. Antonius gefertigt; und da Tommaso von dieser Arbeit die seinige weit übertroffen sah, nahm er sich dies so zu Herzen, dass er bald darüber starb. Sein Tod wäre also nicht lange nach 1667 erfolgt. Rossetti rühmt an dem Meister noch die sorgfältige Weise, womit er, dem Muster der Antike folgend, die Gewandung behandelte. Doch bezeugen seine selbständigen Werke zwar viel Geschick, aber auch durchweg die ausschweifende Manier, welche der barocken Kunst eigen war.

s. Rossetti, Descrizione etc. di Padova. Padova 1776. pp. 8. 37. 52. — Brandolese, Pitture etc. di Padova. Padova 1795. pp. 27. 38. 156. 165. — Moschini, Guida di Padova. pp. 11. 22. 38. 49. 108. — Gonzati, Basilica di S. Antonio di Padova. I. 151. 161. 247.

Allion. Allion, angeblich Steinschneider. Dieser zwar mögliche, aber sonst nirgends vorkommende Name findet sich auf geschnittenen Steinen in verschiedenen Schreibungen: αλλιων, αλλιωνος, αλλιον, αλλυων, unter denen die letzteren schon durch ihre Fehlerhaftigkeit sich als Fälschungen erweisen. Zu andern aus dem Stil der einzelnen Arbeiten hergenommenen Verdachtsgründen gesellt sich sodann der Umstand, dass der Name seinen Ursprung nur einer falschen Lesung desselben auf dem zuerst und zwar schon 1686 durch Leonardo Agostini (Gemme I. 41) bekannt gewordenen Steine zu verdanken scheint, auf dem sicher nicht αλλιον, sondern wahrscheinlich δαλιον, aber nicht als Künstlername zu lesen ist. Auf dieselbe Quelle scheint endlich auch die Inschrift δαλιων auf einem bekannten Amethyst der königl. niederländischen Sammlung zurückzuführen zu sein.

s. Brunn, Künstlergeschichte. II. 594. — Janssen, Over opschriften van gegraveerde steenen, aus den Verslagen en Mededeelingen der k. Akademie van Wetenschappen; Letterkunde IX.

H. Brunn.

Alliot. M[me]. Alliot, wahrscheinlich bloss Dilettantin, radirte zu Paris am Anfange des 19. Jahrh.:

1—4) Blumen und Früchte. Nach Prevost le jeune. 4 Bll. Fol.

s. Le Blanc, Manuel.

W. Schmidt.

Alliprandi. Johann Baptist Alliprandi, s. unter Aliprandi.

Allison. Allison, englischer Maler zu Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrh. (?).

Nach ihm gestochen:

Geo. Courtup, Sänger. Gest. von Scott. 4.

W. Engelmann.

Allix. François Allix (Alix), Radirer, geb. zu Honfleur 1752, † zu Paris 1794, Schüler von J. B. Descamps und Ph. Lebas, war im landschaftlichen Fache thätig.

1) Bll. für die Voyage pittoresque d'Italie ou des Royaumes de Naples et de Sicile des bekannten Kunstfreundes Abbé de Saint-Non. Paris 1781—85. 4 Bde.
2—4) Die Ansichten von Cadix, Carthagena und Lissabon, drei grosse Bll. nach den Gouachebildern von Noel.
5) Vue de la porte neuve de Beaune, du côté de Dijon. Nach Lallemand. kl. qu. Fol.
6) Vue des ruines de l'amphithéatre de Bordeaux. Nach Daubigny. qu. Fol.
7) Cascade napoletaine. Nach Mettay. kl. qu. Fol.
8) Der Raub der Proserpina in einer grossen Landschaft. Peint par Nicolo Dell' Abate. kl. qu. Fol.

s. Ottley, Notices. — Le Blanc, Manuel. — Defer, Catal. raisonné I.

W. Schmidt.

Allmer. J. C. Allmer, Kupferstecher in Punktirmanier, im Anfange des 19. Jahrh. thätig. Sämmtliche folgende Stiche sind punktirt.

1) Karl, Erzherzog von Oesterreich. 4.
2) Das Abendmahl. Nach Leonardo da Vinci. roy. qu. Fol.
3) Christus segnet Brod und Wein. Nach C. Dolci. gr. Fol.
4) Die Charitas aus der Predella zur Grablegung von Rafael. kl. 4. Pass. II. 54.
5) Der Engel Gabriel. kl. Fol.
6) Maria. kl. Fol.
7) Der bestrafte Amor. kl. Fol.
8) Amors Geschenk an Venus. kl. Fol.
9) L'amour vigilant. kl. Fol.
10) L'amour ménaçant. kl. Fol.
11) Les amours badinants. kl. Fol.
12) Les amours amusants. kl. Fol.

W. Engelmann.

Allom. Thomas Allom, englischer Archiekt, Zeichner und Landschaftsmaler, geb. im März 1804. Im J. 1819 wurde er Schüler des Baumeisters Francis Goodwin und von diesem bei seinen öffentlichen Bauten verwendet. Da er zu seiner weiteren Ausbildung Reisen zu unernehmen wünschte, gab er sich bald meistens damit ab, Ansichten verschiedener Länder zur Vervielfältigung zu zeichnen. Das erste seiner derartigen Werke war: Scenery of Devonshire and Cornwall, dem dann rasch andere folgten (s. das Verzeichniss). Um solchen Illustrationen ein grösseres Interesse zu geben, verband er gern mit der Darstellung der Gegenden die Schilderung geschichtlicher Ereignisse, die sich in ihnen zugetragen, oder sittenbildlicher Szenen. Da ihn sein eigentlicher Beruf an der Vollendung dieser Werke hinderte, gab er einen Theil davon in andere Hände. Doch folgte er dann wieder einem Vorschlag zu einer Reise nach dem Osten und veröffentlichte in Folge dessen sein Werk über Konstantinopel und Kleinasien (s. Stiche No. 5—7). Das diesem 1844 folgende Werk über Frankreich ist vielleicht sein bestes, sofern sich darin auch eine tüchtige Kenntniss der Architektur bewährt (s. Stiche No. 13). Es gewann ihm den Beifall des Königs Ludwig Philipp, der ihn darauf einlud Zeichnungen von seinem Landsitze in Dreux zu entwerfen. Unter seinen Bauwerken sind hervorzuheben: die Christkirche in Highbury und die St. Peterskirche in Nottinghill. Seine Bilder zeigen eine zierliche Ausführung; doch hätte er als Architekturmaler wol Bedeutenderes leisten können, wenn er nicht so vielfach jene Arbeiten für den Stich betrieben und dadurch in Manier gerathen wäre.

a) Von ihm selbst lithographirt:

Nach eigener Zeichnung (1847).

1—4) Für das Werk: S. C. Hall, The Baronial Halls and Picturesque Edifices of England. From drawings etc. executed in lithotint. London (ohne Jahr). Imp. 4.
   1) Burleigh Great Hall, in Northamptonshire. 2. Bd. Taf. 4. qu. Fol.
   2) Wollaton Hall, in Nottinghamshire. 2. Bd. Taf. 7. qu. Fol.
   3) Haddon Hall, Derbyshire. 1. Bd. Taf. 10. qu. Fol.
   4) The long Gallery, Haddon Hall, Derbyshire. 1. Bd. Taf. 11. qu. Fol.
5) Für dasselbe Werk nach J. S. Dodd: The Great Hall in Speke Hall, Lancasshire. 1. Bd. Taf. 35. qu. Fol.

b) Nach ihm gestochen und lithographirt:

1) J. Britton and E. W. Brayley, Devonshire and Cornwall, illustrated from original drawings by Th. Allom. Stahlstiche. London 1832. 4.
2) Wanderungen im Norden von England. Ansichten der Landsee- und Gebirgs-Gegenden in den Grafschaften Westmorland, Cumberland, Durham and Northumberland. Nach Zeichnungen von T. Allom in Stahlstichen. Mit histor. und topogr. Beschreibung in deutscher, englischer und französischer Sprache. London 1834. 1835. 4.
3) The Counties of Chester, Derby, Leicester, Lincoln and Rutland illustrated. From original drawings by Th. Allom. With historical and topographical descriptions by Thomas Noble and T. Rose. 73 Taf. London 1836. 4.
   Andere Ausgabe: London 1837. 4.
4) Scotland illustrated, in a Series of Views taken expressly for this work by T. Allom, W. H. Bartlett and H. M'Culloch. By W. Beattie. London 1836. 2 Bde. 4.
   Erschien auch mit französischem und deutschem Texte. London 1836.
5) Constantinople and the Scenery of the Seven Churches of Asia Minor, illustrated. In a series of drawings from nature by Th. Allom. With an historical account of Constantinople and descriptions of the plates by Robert Walsh. London (1839). 2 Bde. 4.
   6) Dasselbe in deutscher Uebersetzung: Constantinopel und die malerische Gegend der sieben Kir-

chen etc. Nach dem Englischen von J. T. Zenker. Braunschweig (1839—40) 1841. roy. 4.

Verkleinerte Copien von Frommel u. Winkles in:

7) Constantinopel, der Bosporus und die Dardanellen. Mit 30 Stahlstichen nach Allom und 1 Karte. Leipzig 1853. gr. 8.

8) China in a Series of Views displaying the Scenery, Architecture, Social Habits etc. of this Empire by Th. Allom. With historical and descriptive notices bei G. N. Wright. London (1843). 4 Bde. 4.

9) China, historisch, romantisch, malerisch. Nach Berichten und Zeichnungen der letzten englischen Expedition. Aus dem Engl. Mit 36 Stahlst. nach Th. Allom. Carlsruhe 1843—44. roy. 8.

10) The Chinese Empire illustrated: being a Series of Views from original Sketches, displaying the Scenerie, Architecture, Social Habits etc. of that nation, by Th. Allom. With historical and descriptive letter-press by G. N. Wright. London 1858—59. Stahlstiche. 2 Bde. kl. Fol.

Das Werk erschien auch mit denselben Stahlstichen im Italienischen:

11) Giuseppe La Farina, La China considerata nella sua storia, ne' suoi riti, ne' suo costumi, nella sua industria e nelle sue arti. Firenze 1863—1867. 4 Bde. kl. Fol.

12) Westmorland, Cumberland, Durham and Northumberland. Illustr. from original Drawings by Th. Allom and G. Pickering. With Description by Th. Rose. London 1844. 4.

13) France illustrated, exhibiting its Landscape Scenery, Antiquities, military and ecclesiastical Architecture. Nach Zeichnungen von Th. Allom. Text von G. N. Wright. London 1844. 4 Bde. 4.

Erschien auch französisch mit Text von C. J. Delille.

14) The British Switzerland, or picturesque Rambles in the English Lake District; comprising a Series of Views of the Lake and Mountain Scenery in Westmoreland, Cumberland, Lancashire, Durham and Northumberland. From drawings taken on the spot by Th. Allom. With descriptive letterpress by Th. Rose. London 1858 ff. 2 Bde. 4.

15) Syria and the Holy Land illustrated: In a Series of Engravings, from Drawings taken on the spot by W. H. Bartlett and Th. Allom. Mit Text von John Carne. London (1841). 2 Bde. 4.

Auch in deutscher Sprache. London (1841).

16) Tombleson's Views in the Tyrol from Drawings by Th. Allom. With Descriptions by a Companion of Hofer. London. 8. 48 Bll. in 16 Heften.

Erschien auch deutsch.

17) 46 Views of Tyrolese Scenery, engraved on steel. With historical and characteristic Descriptions. London (ohne Jahr). 4.

18) Charakter and Costume of Turkey and Italy, designed and drawn from nature. 21 lithogr. Tafeln mit Text von Emma Reeve. London 1844. Fol.

Die folgenden No. 19—25, die Ansichten der Städte der sieben Kirchen von Kleinasien, sind aus der Sammlung Virtue und im Art-Journal 1863 veröffentlicht:

19) Laodicea. E. Brandard sc. kl. qu. Fol.
20) Philadelphia. J. Cousen sc. kl. qu. Fol.
21) Pergamos. J. Cousen sc. kl. qu. Fol.
22) Thyatira. A. Willmore sc. kl. qu. Fol.
23) Ephesus. A. Willmore sc. kl. qu. Fol.
24) Smyrna. J. B. Allen sc. kl. qu. Fol.
25) Sardis. E. Brandard sc. kl. qu. Fol.
26) Insel Jerbeh Burg-Er-Roos or the Tower of Skalls. Gest. von E. Benjamin nach Allom (nach Grenville T. Temple). kl. qu. 4.
27) Old Bridge Street, Chester. Gest. von S. Bradshaw. Fol.
28) The new Bridge, Chester. Gest. von dems. Fol.
29) Constantinople. Obelisk of Theodosius in the Atmeidan. Gest. von dems. Fol.

Die folgenden Nrn. 30—37, architektonische Ansichten, von Eben. Challis gest.

30) Algiers, Interior of a Moorish Palace.
31) Constantinople, Fountain near the Baba Hummagoun, or Great Gate of the Seraglio.
32) Darmouth Church, Devonshire.
33) Interior of Exeter Cathedral.
34) Speke Hall, Lancashire.
35) Entrance to Lincoln Cathedral.
36) Interior of the collegiate Church in Manchester.
37) El Kaf, the ancient Sicca Veneria, Beylek of Tunis.
38) Grand Central and Egyptian Saloons. British Museum 1836. Gest. von Sands. Für: The Stationer's Almanack.
39) The Execution of the Ducke de Montmorency at Toulouse. Gest. von S. Carter. Fol.
40) Emir Sultan, Brusa. Gest. von W. J. Cook. qu. 4.
41) Distribution of the Art-Union Prizes at the Theatre Royal Drury Lane. April 26. 1842. Lithogr. Im Art-Journal 1842.
42) Der Berg Egmond auf Neu-Seeland. Lithogr. von C. Heaphy. Tondruck. gr. qu. Fol.
43 u. 44) Londres prise de Saint-Bridges und Londres prise de Saint-Paul, 2 Bll. Lith. von Walter. qu. Fol. Paris, Delarue.

Notizen von G. W. Reid u. W. Engelmann.

Allongé. Auguste Allongé, Landschaftsmaler, geb. zu Paris 19. März 1833. Im J. 1852 trat er daselbst in die Ecole des Beaux-Arts ein und bildete sich dann weiter aus unter Forestier und Léon Cogniet. Seit 1855 war er in allen Salons vertreten, insbesondere mit Kohlenzeichnungen, zu denen er seine Motive der französischen Natur entnimmt, aber Gegenden von reicherem Charakter und schöneren Formen behandelt, als die neue realistische Schule. Oelgemälde von ihm kommen seltener vor; auch ist er in ihnen weniger glücklich als in seinen Zeichnungen. Diese zeigen bei kräftiger Ausführung und guter Lichtwirkung eine stilvolle Auffassung.

s. Bellier de la Chavignerie, Dict., der ein Verzeichniss seiner ausgestellten Werke gibt.

Allori. Allori, eine Florentiner Familie, aus der im 16. Jahrh. drei Maler hervorgingen, die den Beinamen Bronzino führen.

Agnolo oder Angiolo Allori, genannt il Bronzino, selten mit dem Namen seiner Familie Allori, war der Sohn eines Cosimo und einer Dianora, die in mässigen Verhältnissen in der Vorstadt Monticelli vor dem Thore von S. Frediano lebten. Er ist 1502 oder 1503 geb., denn Vasari gibt ihm im J. 1567 ein Alter von 65 Jahren und beklagt in einem Briefe an B.

Borghini vom 5. Dez. 1572 seinen Tod, während er laut seiner Grabschrift 69 Jahr alt geworden ist. Dass er im Nov. jenes Jahres gest., erhellt gleichfalls aus jenem Schreiben, das eine Antwort auf die Meldung des Todes von Seiten Borghini's ist, und wird ausserdem durch eine Notiz über die letzte von ihm nicht mehr bezahlte Steuer bestätigt.

I. Leben und Werke.

Das Talent, das sich früh zeigte, veranlasste den Vater, ihn zu einem unbedeutenden Maler in die Lehre zu geben, von dem er nach zwei Jahren zu Raffaellino del Garbo und später zu Jac. da Pontormo überging. Sein sanftes und angenehmes Wesen gewann ihm die Liebe des sonst zurückhaltenden und unzugänglichen Pontormo in solchem Grade, dass dieser ihn bis an sein Ende als seinen liebsten Freund behandelte. In dieser Schule legte Bronzino den Grund zu seiner weiteren Ausbildung. Indessen hat sich seine Kunstweise, indem sie verwandte Züge mit Pontormo zeigt, doch zu einem eigenen Charakter ausgeprägt, der ihm unter den Malern der florentinischen Nachblüte eine der ersten Stellen anweist.

Zunächst war er seinem Meister im J. 1524 bei dessen Malereien in der Karthause bei Florenz behülflich, wobei er zugleich als selbständige Arbeit an einem Eingang zum Kapitelsaale in dem äusseren Bogenfelde eine Pietà mit zwei Engeln, in dem inneren das Martyrium des hl. Laurentius auf dem Roste malte. Nach der Stadt selbst mit Pontormo zurückgekehrt, arbeitete er mit diesem in der Kapelle Capponi in S. Spirito, wie überhaupt seitdem Pontormo keine grössere Arbeit unternahm, ohne Bronzino als Gehülfen heranzuziehen. Schon aus jener Zeit mögen manche von dessen kirchlichen Tafelbildern in Oel herrühren, von denen ein Theil noch erhalten ist. — Als dann Karl V. im J. 1530 Florenz erobert hatte und den despotischen Alessandro de' Medici zum Herren der Republik einsetzte, ging Bronzino zum Herzog Guidobaldo von Urbino nach Pesaro und fand dort Beschäftigung in der Villa Imperiale, welche der Herzog durch Girolamo Genga erbauen liess; doch sind die mythologischen Wandmalereien mit dem späteren Verfall der Villa zu Grunde gegangen. Ausserdem malte A. das Bildniss des Fürsten, dasjenige einer Tochter des Matteo Sofferoni, einen Cupido und endlich die Geschichte des Apollo und Marsyas, wie das damals öfter der Brauch war, auf dem Deckel eines klavierähnlichen Instruments (»arpicordo«). Der Herzog soll den Künstler ungern entlassen haben; aber Pontormo bedurfte seiner zur Vollendung der Malereien im Schlosse Poggio a Cajano, wo dann beide noch mehrere Jahre beschäftigt waren. Ueberhaupt war A., auch nachdem er selbständiger Meister geworden, dem alten Lehrer noch bei seinen dekorativen Arbeiten in den Schlössern des Grossherzogs behülflich. So in der Villa Careggi vor der Porta S. Gallo und zur Feier des Regierungsantritts Cosimo's I. im J. 1537 bei der Ausschmückung der Loggia von Castello.

Wol schon hierdurch zu dem toskanischen Hofe in nähere Beziehung getreten, wurde er bald von der Familie Medici und insbesondere von Cosimo I. vielfach in Anspruch genommen. Zu festlichen Malereien, die zum Theil der Erhaltung werth geachtet wurden, gaben die Vermälung des Cosimo mit Leonore von Toledo und die des Prinzen Francesco mit Johanna von Oesterreich Veranlassung; auch malte Bronzino im herzoglichen Palast zwei Jahre hintereinander die Theaterdekorationen für den Karneval. Ferner lieferte er die Zeichnungen zu vierzehn der noch erhaltenen, in Arras oder in Flandern ausgeführten Teppiche (Gobelins) für den Rathssaal der Zweihundert und vollendete dergestalt die von Pontormo und Salviati begonnene Arbeit. Einem Briefe vom 30. April 1548 zufolge (Gaye, Carteggio II. 368) scheint der Meister damals im Auftrage des Grossherzogs nach Rom gereist zu sein, um sich für diesen Zweck nach Zeichnern (auch Webern?) umzusehen. Indem er seine Rückkehr anzeigt und für die Verspätung sich entschuldigt, empfiehlt er als Gehülfen seinem Fürsten den Raffaelle da Borgo oder Raffaellino dal Colle, mit dem er schon in Pesaro zusammen gearbeitet habe: woraus Lanzi ohne weiteren Grund schliessen wollte, dass Raffaellino die Kartons zu jenen Teppichen nach den Entwürfen des Bronzino gezeichnet habe.

Auch zu kirchlichen Malereien erhielt der Meister von den Medici mannigfache Aufträge. Eine für die Kapelle des herzoglichen Palastes gemalte Altartafel mit der Kreuzabnahme schenkte Cosimo 1545 an den Kardinal Granvella und liess dafür eine zweite malen, mit demselben Gegenstande, aber mit Flügelbildern, welche die Verkündigung Mariä darstellen (Gaye, Carteggio II. 330). Letztere befinden sich gegenwärtig in den Uffizien. Noch sind in der Kapelle des Palazzo vecchio die Fresken mit der Geschichte Mosis erhalten, daran Bronzino noch 1564 arbeitete (Gaye, Carteggio III. 134). Weiterhin war er auch in Kirchen ausserhalb Florenz im Auftrage des Herzogs beschäftigt. So in Pisa, wo er im Dom einen nackten Christus mit mehreren Heiligen malte, die von Sogliani begonnenen Malereien zum Abschluss brachte und für S. Stefano di Cavalieri eine Geburt Christi zu Anfang des J. 1564 vollendete (dort noch erhalten; s. Verzeichniss der Werke No. 36). Ungefähr zu derselben Zeit malte er für die von Cosimo gestiftete Barfüsserkirche zu Cosmopoli auf Elba eine Kreuzabnahme, die aber später nach Florenz zurückkam, daselbst durch ungeschickte Reinigung verdorben und erst neuerdings restaurirt wurde (Gaye, Carteggio III. 166). Jene Zeitbestimmung ergibt sich aus zwei Briefen des Herzogs Cosimo an den Maler aus dem

J. 1564; es erhellt daraus, dass die beiden Gemälde für Pisa und Elba am 11. Febr. 1564 fertig waren und darauf die Aufträge zu Malereien in S. Lorenzo erfolgten. — Endlich aber, und dies war nicht die kleinste seiner Arbeiten — war Bronzino der berufene Bildnissmaler der Familie, der ihre sämmtlichen Glieder, bis zu den natürlichen Kindern herab, wiederholt darzustellen hatte. Eine Anzahl dieser Porträts, von denen noch die Rede sein wird, kam in den Besitz treuer Anhänger des Hauses und in das Ausland.

Bronzino blieb zeitlebens in diesem nahen Verhältniss zu den Medici. Er war ihr erklärter Günstling, wie denn Cosimo I. in den Billetten, darin er ihm seine Aufträge ertheilte, ihn mit Carissimo mio anredete und seinerseits der Meister in treuer Anhänglichkeit in einem Briefe vom J. 1545 seine Gönner »das himmlische Haus der Medici« nannte.

Obwol derart unablässig für die fürstliche Familie beschäftigt, fand er doch noch Zeit zu Staffeleibildern für andere Besteller. So erhielt Alamanno Salviati eine Venus mit einem Satyr, insbesondere aber Franz I. von Frankreich eine Venus mit Amor und allegorischen Figuren (nach Vasari's Bericht; das Bild war also vor 1547 gemalt). Letzteres ist erhalten und gegenwärtig in der Nationalgalerie zu London (s. Verz. No. 52). Solche Darstellungen von der Hand Bronzino's fanden besonderen Beifall. Doch fehlte es ihm, namentlich in der späteren Zeit, auch nicht an mannigfachen Aufträgen zu Kirchenbildern. Für Matteo Strozzi malte er in der Nähe seiner Villa zu S. Casciano ein Tabernakel mit einer Pietà in Fresko (jetzt sehr verdorben); für die von Gio. Batt. Cavalcanti gewidmete Kapelle in S. Spirito ein Noli me tangere (jetzt im Louvre zu Paris); für Ant. Salviati eine Geburt Christi u. s. w. Auch ein Hauptwerk von ihm, das noch erhalten ist (jetzt in den Uffizien), entstand im Auftrage eines Privatmannes, des Giovanni Zanchini: Christi Niederfahrt in die Vorhölle, gemalt für eine Kapelle in der Kirche S. Croce und vollendet 1552 (s. Verz. No. 5).

II. Charakter seiner Gemälde.

Letzteres Bild, für die Kunstweise des Meisters besonders bezeichnend, hat früh ein lebhaftes Interesse und ein eigenthümliches Schicksal erfahren. Durch ein päpstliches Dekret wurde es mit dem Bann belegt wegen der vielerlei nackten Figuren beiderlei Geschlechts, die es ohne alle Verhüllung darstellte; und auch sonst rief diese Schaustellung kräftig ausgebildeter Körperformen, offenbar der Hauptzweck dieser Väter und Bewohner der Vorhölle, eine herbe Kritik hervor. Der Poet Alfonsino de' Pazzi machte darauf folgende unübersetzbare Spottverse:

Scusi il Pittor chi guarda, e fermi il passo,
Perche l'intenzion sua fu di far questo,
Di formar Cristo, i Santi, e il resto,
Ma egli sbagliò del Paradiso al chiasso.

Wegen dieses unkirchlichen Charakters wurde denn auch später dieses Bild von seinem Platze entfernt und durch ein anderes ersetzt. Aus demselben Grunde wurde auch eine Auferstehung Christi in der Kirche S. Annunziata in der Kapelle der Familie Guadagni getadelt, obwol sie sonst für ein gutes Werk des Meisters galt »weil, wie Borghini bemerkt, darin ein so leichtfertiger Engel sich befindet, dass es eine schmähliche Sache ist«.

Und doch hatte der Meister sicher die Absicht nicht mit unreinem Reiz auf die Sinnlichkeit zu wirken. Obgleich aus der Schule Pontormo's kommend, hatte er sich nach Michelangelo weiter ausgebildet und auf das Studium der Anatomie und der nackten Formen besonderen Fleiss verwendet. Ein kühles Talent, weder von besonderer Tiefe des Gefühls noch von grossem Reichthum der Erfindung, hielt er eine vollendete Darstellung des menschlichen Körpers in den mannigfaltigsten Stellungen und Lagen für das eigentliche Ziel der grossen Kunst. Diese Richtung hatte schon vor der Mitte des 16. Jahrh. die florentinische Malerei überhaupt genommen indem sie von Michelangelo die äussere Geschicklichkeit zu entlehnen suchte, ohne für die Gewalt des Ausdrucks und die Tiefe des Lebens, welche dieser in seine Figuren legte, Verständniss zu haben. Unläugbar hat diese Kunst in der Formdarstellung noch Tüchtiges geleistet, und Bronzino gehört auch in dieser Hinsicht zu ihren besten Meistern. Daher auch Benvenuto Cellini von ihm rühmt, dass Keiner mehr als Er sich einer solchen Wahrheit in der Kunst genähert habe, wie sie Michelangelo erreichte, indem dieser Alles was er malte aus sorgfältig studirten Skulpturmodellen herleitete. Auch hierin zeigt sich, wie die späteren Florentiner in der Malerei das Formelement einseitig ausbildeten: sie machten aus ihr mehr oder minder eine kolorirte Plastik. Bei allem Geschick aber trieb diese Richtung die Kunst einem raschen Verfalle entgegen. Die blosse Schaustellung nackter Figuren auf der Bildfläche in den gewagtesten Stellungen und den aufgeregtesten Geberden, um dem Körper eine ungewöhnliche Bewegtheit zu geben, führte nothwendig zur Manier oder war es vielmehr selbst schon. Und diese Manier gewann dadurch nicht, dass sie einen akademischen Zug hatte und aus allen Figuren die kalte Beobachtung des Modells sah. Auch Bronzino, so ernst er es ohne Zweifel mit der Form nahm, wenigstens was seine religiösen Gemälde anlangt, muss zu diesen Manieristen gerechnet werden. Nicht bloss ist sein Christus in der Vorhölle ohne alle Würde und Feierlichkeit; sondern überdies sind die Gestalten ohne Ausdruck, das Ganze ohne Stimmung und nur eine gleichgültige Ausstel-

lung gymnastisch ausgebildeter Körper. Zudem fehlt es nicht unter den Teufeln an geschmacklosen Zuthaten, an Ungethümen mit hängenden Brüsten und dergl. So urtheilte freilich die eigene Zeit des Künstlers nicht, die wie wir ja auch von Vasari wissen, jede Virtuosität der Darstellung bewunderte. Bocchi (s. die Literatur), der das Bild ausführlich beschreibt, weiss es nicht genug zu rühmen und zu erheben. Er berichtet uns auch, dass darin der Meister einige seiner Zeitgenossen und Freunde durch ihre Bildnisse verherrlicht habe; so seinen Lehrer Pontormo (neben Johannes dem Täufer), den Poeten Gio. Batt. Gelli und einige schöne Frauen, darunter die Gattin des Gio. Batt. Doni. Auch in den anderen religiösen Tafeln Bronzino's zeigt sich dasselbe manierirte Formenspiel; sein Christus vor Magdalena (im Louvre) geht in der tänzerhaften Bewegung der Figuren bis in's Groteske. Uebrigens stiess sich die Kirche nur an der Nacktheit der Figuren; dass in allen, auch den bekleideten, nicht mehr der kleinste Rest von religiöser Empfindung war, merkte sie gar nicht. Es ist bezeichnend, dass in derselben Kirche S. Croce, darin die Darstellung des Christus in der Vorhölle verdammt wurde, eine Pietà desselben Meisters bei den Andächtigen grosse Verehrung fand, obwol sie dasselbe weltliche und manierirte Wesen zeigte. — Etwas erfreulicher als jene Bilder sind seine Darstellungen der Madonna, der hl. Familie (im Belvedere zu Wien) und der Verkündigung (in den Uffizien), da hier Geberde und Stellung einfacher gehalten sind; allein ohne Manier sind auch sie nicht.

Diesen Nacktheiten aber einen zweideutigen Reiz zuzuschreiben, ist schon desshalb ungerechtfertigt, weil der Künstler, auch in seinen jungen Frauen und Kindern, es zum Reiz überhaupt nicht brachte. Nicht bloss, dass dieser nicht in seiner Absicht lag; sondern das Anmuthige und Reizende, welcher Art auch, lag nicht in seinem Talente. Eine gewisse akademische Strenge und Härte ist in ihm ein vorwaltender Zug; und insofern meinte Lanzi nicht mit Unrecht, dass seine Kirchenbilder weit besser in eine Zeichnungsakademie nach dem Nackten als über einen Altar passten. Schon die Festigkeit und Bestimmtheit der Form, auf welche er ausgeht, bedingt eine gewisse Härte der Erscheinung, welche das Reizvolle ausschliesst. Besonders seine Männerfiguren sind öfters wie aus Holz geschnitten. Dazu sind seine Kompositionen meistens überhäuft, um den Körper möglichst von verschiedenen Seiten zu zeigen; ein Prunken mit Formen, das von vornhein eine wärmere Wirkung unmöglich macht. Stärker noch tritt diese Kälte und Nüchternheit der Empfindung in der Malerei des Meisters zu Tage. Die hohe Ausbildung des Kolorits, welche für die Florentiner Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto erreicht hatten, ist bei ihm wieder fast vollständig verloren; seine helle und in's Kalkige spielende Färbung, oft in der Karnation nur mit Roth wie geschminkt, dient bloss dazu, den plastischen Charakter der Formen überall recht deutlich hervorzuheben. Da aber doch die feine Abtönung in die Schatten fehlt, so mangelt den Körpern die Rundung. Ein solches Kolorit hat natürlich Nichts von Stimmung und malerischem Reiz. Nur ausnahmsweise ist sein blonder heller Charakter nicht ganz ohne Anmuth. Die Behandlung ist sehr geschickt, mit Fleiss und Sorgfalt verschmolzen, hat aber etwas allzu Glattes und Gläsernes.

Nicht viel wirksamer sind die mythologischen und allegorischen Darstellungen des Meisters; doch fand hier seine Neigung zu nackten Formen ein günstigeres Feld. Für die Göttinnen des Alterthums, wie insbesondere die Spät-Renaissance sie sich vorstellte, war die Körperschönheit in mannigfaltiger Bewegtheit doch die Hauptsache; und die allgemeine Vorliebe für dergleichen Bilder kam dem Künstler anregend entgegen. Auch war Bronzino hier eher bemüht natürliche Anmuth in die Bewegung zu bringen; was ihm freilich wenig gelang, da er andrerseits das Gewaltsame und Ungewöhnliche der Stellungen nicht aufgeben wollte. Denn auch hier war es ihm darum zu thun, seine Kunst, sein Verständniss der Form zu zeigen. Bezeichnend vor Allem für diese Gattung seiner Werke ist das schon erwähnte Bild der Londoner Nationalgalerie: Venus und Amor sich liebkosend. Die Göttin halb sitzend mit untergeschlagenen Beinen wendet den Oberkörper mit höchster Gelenkigkeit, um den Kuss von Amor zu empfangen, der sich seinerseits gleich einem vollendeten Gymnasten ihr zuwindet. Man hat behauptet, das Motiv sei einer Zeichnung des Michelangelo entnommen, von dem bekanntlich eine ähnliche Darstellung in verschiedenen Wiederholungen (Kopien) sich findet; doch ist die Anordnung des Bronzino zu manierirt, um von Michelangelo herzurühren, und überdies hätte Vasari eines solchen Umstandes sicher gedacht. Die der Szene beigegebenen allegorischen Figuren beschreibt Vasari nicht ganz richtig. Die Freude streut über die Hauptgruppe Rosen aus; hinter Venus stehend deckt Die Zeit Die Eifersucht auf, während eine andere Gestalt — vielleicht Die Leidenschaft — dem zärtlichen Paar eine Honigscheibe darreicht, zugleich aber mit einem Stachel droht. Derartige moralische Anspielungen liebte die Zeit, ohne es gerade sehr ernst damit zu nehmen; denn sie gaben im Grunde nur willkommenen Anlass zu weiterer Entfaltung nackter Formen. — Die Häufung der Figuren in knappem Raume findet sich auch auf diesem Bilde. Die Kunst der Anordnung sollte sich darin zeigen, dass auf enger Fläche mehrere Körper, ineinander sich fügend, ihren passenden Platz finden; was dann wieder Anlass gab ihre Glieder mannigfach zu drehen und zu wenden.

Bei alledem ist hier die sorgsame Durchbildung der Formen in den schlanken Verhältnissen und Wellenlinien, wie die spätere Renaissance sie mit Vorliebe bildete, nicht unschön, wozu auch die zarte milchige Färbung des Fleisches in einem blassen Lichte, so kühl und manierirt sie ist, das Ihrige beiträgt. — Eine allegorische Darstellung war wahrscheinlich auch Die Vermälung der Katharina von Medicis mit Heinrich II. von Frankreich, welche ein gewisser Herr Valori zu Florenz besass.

Es ist in der Kunst Bronzino's ein Zug kühler Ueberlegung; er treibt sie gleichsam wissenschaftlich und bekundet gerne seine Kenntniss der Formen. Dass er überhaupt ein Mann von nicht gewöhnlicher Bildung und von denkendem Geiste war, ergibt auch sonst was wir von seinem Leben wissen. Es ist ein Bruchstück eines grösseren Briefes von ihm an den Historiker und Gelehrten Benedetto Varchi (aus dem J. 1546) erhalten, das in dieser Hinsicht ein besonderes Interesse bietet. Varchi hatte eine Anzahl namhafter Künstler, mit denen er in vertrauter Beziehung stand, aufgefordert, ihm ihre Ansichten über die Vorzüge der Skulptur und der Malerei und über das Verhältniss der beiden Künste mitzutheilen; insbesondere Michelangelo, Benvenuto Cellini, den Baumeister Tasso, den Bildhauer Tribolo, Pontormo und unseren Meister Angelo. Unter den noch vorhandenen Briefen, welche dieses Thema behandeln, zeigt aber unstreitig derjenige Bronzino's die beste Einsicht in die Sache, die grösste Folgerichtigkeit des Gedankens und Klarheit des Ausdrucks. Leider fehlt gerade der Theil, welcher die Vorzüge der Malerei darlegt. Was jedoch Bronzino gegen diejenigen vorbringt, welche die Skulptur für die höhere Kunst erklären, ist sehr deutlich und auch für unser heutiges Urtheil zutreffend; wobei ihm freilich verborgen bleibt, wie sehr seine Malerei von plastischen Grundsätzen abhängig war. Insbesondere verräth sich darin ein feines Verständniss für das Wesentliche in der Kunst überhaupt. Es ist bezeichnend für den Meister, dass er in solchen Erwägungen, wie in der Eleganz der Schreibweise seinen Genossen überlegen ist; er hat über die Künste nachgedacht und weiss sich darüber weit deutlicher als jene auszusprechen. Seine vielseitige geistige Bildung — wir werden ihn auch als Dichter kennen lernen — überragte sein produktives Talent.

III. Bronzino als Bildnissmaler.

Allein merkwürdig, so nüchtern und gesucht Bronzino in seinen kirchlichen und allegorischen Malereien ist, in seinen **Bildnissen** weiss er doch das Leben mit grosser Sicherheit zu fassen. Als Porträtmaler muss er unbedingt, wenn auch nicht den ersten Meistern gleich, ganz in ihre Nähe gestellt werden. Hier kommt ihm sein Trachten nach Festigkeit und Deutlichkeit der Form nur zu statten; hier braucht er keinen Aufwand von Erfindung zu machen, bleibt daher frei von seiner sonstigen Manier und begnügt sich die reale Erscheinung der Persönlichkeit in ihrer einfachen Gediegenheit zu ergreifen und mit jenem »unsäglichen Fleiss«, welchen Vasari an ihm hervorhebt, wiederzugeben. Freilich darf man von ihm nicht jene Auffassung erwarten, welche die tieferen, besonderen Züge der Individualität geistvoll heraushebt, wie auch hier, da hier gleichfalls die malerische Behandlung ausbleibt, es öfters den Köpfen an jener Weichheit fehlt, welche den tieferen Ausdruck gibt. Dagegen ist die Erscheinung als Ganzes in voller Bestimmtheit und mit überzeugender Naturtreue getroffen, in der sehr durchgebildeten Form das Wesentliche, der Charakter sicher hervorgehoben, und die Anordnung fast immer von einer vornehmen, dem Leben glücklich abgelauschten Einfachheit. In den guten Werken dieser Art — sie sind es nicht alle, aber doch zur Mehrzahl — ist nichts mehr von Manier, sondern wirklich noch Stil. Hier ist auch das helle kühle Kolorit, wo es nicht allzusehr in's Gelbliche oder Röthliche spielt, von besserer Wirkung; es macht keinen Anspruch und hebt nur die Erscheinung deutlich heraus.

Von den noch in ziemlicher Anzahl erhaltenen Bildnissen der **Medici** stehen diejenigen in den Florentiner Galerien in erster Reihe. Insbesondere sind die beiden Kinder Cosimo's I., Maria im Alter etwa von 12 Jahren, und der etwas jüngere Sohn Don Garcia vortrefflich. Der dicke lachende Junge in seinem rothen Sammtkleid mit gedunsenem Gesicht, in der fetten Hand einen Vogel haltend, ist von grösster Wahrheit des Ausdrucks; auch der Abkömmling eines grossen, dem Verfall schon entgegengehenden Geschlechts ist wol zu erkennen. Die Behandlung ist einfach und meisterhaft. Ferner ist das Bildniss Cosimo's selber, in stählerner Rüstung, die rechte Hand auf einen Helm gestützt in seiner energischen Festigkeit sehr lebendig (in der Galerie Pitti). Gut ist auch das Bildniss des Fürsten in der Galerie zu Turin. Eine ganze Anzahl weiterer Porträts desselben gibt das Verzeichniss. Von grosser Sicherheit der Erscheinung ist dasjenige seiner Gemalin, der Herzogin Eleonore, in heller reicher Kleidung, ihren Sohn Ferdinand zur rechten Seite (in den Uffizien); doch ist in den Gesichtszügen zu viel Härte (ein anderes Bildniss der Herzogin in Dresden). — Auch verschiedene Bildnisse der Bianca Capello, der verrufenen Geliebten und Gemalin des Grossherzogs Francesco Maria kommen vor; doch fallen sie, wenn überhaupt ächt, in die späteste Zeit Bronzino's, da Bianca erst 1565 die erklärte Geliebte des Fürsten wurde. Es ist bemerkt worden, dass nicht wenige der fürstlichen Personen, welche Angelo malte, einen aussergewöhnlichen und verhängnissvollen Tod starben (so Don Garcia, Eleonora von Toledo, Francesco I., Bianca Capello); doch wird da-

mit nur das schwere Schicksal bezeugt, das damals in dem schon entarteten Hause der Medici umging.

Auch unter den sonstigen Porträts Bronzino's sind hervorragende Leistungen. Dazu gehören diejenigen des Bartolommeo Panciatichi und seiner Gattin (in den Uffizien), von denen Vasari ein Recht hatte zu sagen, dass ihnen zum Leben nur der Athem fehle; Der Bildhauer (? ebenda); Der Bildhauer im Louvre (früher für ein Porträt Baccio Bandinelli's gehalten); Der Violinspieler und Eine Dame mit drei Knaben in reicher Kleidung im Museum von Madrid. Zu den schönsten Werken dieser Art aber zählen unstreitig die beiden Bildnisse, welche sich bis 1865 im Besitze des Grafen Pourtalès befanden (s. Verz. No. 72 und 73); insbesondere Der junge Edelmann, welcher die rechte Hand mit einem Buche auf eine Konsole stützt. Das Bild zeigt einen so ernsten und breiten Stil, dass man eine Zeitlang geneigt war es dem Sebastian del Piombo zuzuschreiben, bis man es allgemein als ein Meisterwerk Bronzino's anerkannte. Mit der Wahrheit des Lebens verbindet sich hier eine Vornehmheit und Eleganz der Erscheinung, welche zeigt, wie Bronzino in solchen Bildnissen seine Zeit von der besten und edelsten Seite zu fassen wusste. — Eigenthümlich ist vielen seiner Bildnisse eine schmale Bildung der Hände mit zugespitzten Fingern.

IV. Letzte Arbeiten. Bronzino als Dichter.

Auch noch in späteren Jahren, als Angelo schon längst ein anerkannter Meister war, half Angelo dem Pontormo bei seinen Arbeiten. So insbesondere bei dessen Fresken im Chor von S. Lorenzo; und als Pontormo 1556 vor deren Vollendung starb, da war es selbstverständlich Bronzino, der diese zu besorgen hatte. Indessen fanden, wie es scheint, die 1558 enthüllten Fresken einen nur zweifelhaften Beifall; wol aus denselben Gründen, welche Dem Christus in der Vorhölle vielfachen Tadel zugezogen. Diese Malereien sind 1738 übertüncht worden. Erhalten ist dagegen in derselben Kirche ein grosses Freskobild, das der Meister, schon ziemlich betagt, im J. 1565 malte: Das Martyrium des hl. Laurentius. Auch hier wieder die Schaustellung gehäufter Figuren in mannigfaltiger und gewaltsamer Bewegtheit, zudem in einer gleichmässig blassen Färbung, welche die Wirkung vollends zersplittert. Es war wol Bronzino's letzte grössere Arbeit. Man kennt nur noch eine Erweckung der Tochter des Jairus für die Kapelle der Gaddi in S. Maria Novella, welche er nachdem gemalt hat. Eine für ein Kloster begonnene Empfängniss Mariä konnte er nicht mehr vollenden.

Die Gunst der Medici hatte ihm, neben seinem immerhin grossen Geschick, in Florenz zu einer höchst angesehenen Stellung verholfen. In der neu errichteten Maler-Akademie war er eines der ersten Mitglieder, und als solches wurde er im März 1564 nebst Vasari, Benvenuto Cellini und Ammanati abgesandt, dem Leichenbegängnisse Michelangelo's in Rom beizuwohnen, dann auch mit jenen beauftragt, die feierliche Bestattung des grossen Meisters in Florenz anzuordnen. Im J. 1565 hatte er dann noch wesentlichen Antheil an den prächtigen Dekorationen zur Feierlichkeit der Vermälung Francesco's I. von Toskana; wie damals gebräuchlich, malte er an dem auf der Brücke alla Carraia angebrachten Triumphbogen drei grosse allegorische Darstellungen.

Bronzino hinterliess viele Schüler, die zum Theil von Pontormo zu ihm gekommen waren und sämmtlich in jener von Michelangelo ausgegangenen, von ihnen zur Manier getriebenen Richtung wol noch geschickte Zeichner, aber matte Koloristen waren. Zu jenen frühern Schülern des Pontormo gehörten Cristofano dell' Altissimo und Battista Naldini. Auch Santi di Tito war sein Schüler. Unbedeutend blieben Giov. Maria Butteri, Stefano Pieri und Lorenzo della Sciorina. Sein bester Schüler war sein Neffe Alessandro Allori, der ihm nach seinem Tode (1572) die Lobrede in der Akademie der Künste hielt und sein Grab in S. Cristofano mit einigen ehrenden Versen schmückte.

Auch als Dichter war Bronzino geschätzt, obwol seine leichten, im Stil des Franc. Berni gehaltenen Produkte von zweifelhaftem Werthe sind. Nichtsdestoweniger erkannte die 1582 gestiftete Akademie della Crusca ihre Klassizität an. Seine originellsten Burlesken sind die 14 Saltarelli dell' Abbrucia sopra i Mattaccini di Ser Feodocco; d. h. die Frösche oder Handschwärmer, mit denen Bronzino in dem literarischen Streite, der sich zwischen Castelvetro und Casa über eine Canzone des Letzteren zur Verherrlichung des Hauses Valois entsponnen hatte, auf die Seite seines Freundes Casa (Ser Feodocco) trat. Ueberhaupt hatten seine Gedichte meistens persönliche Beziehungen (s. unten die Ausgaben seiner Schriften). Sie, sowie seine Briefe (zum Theil veröffentlicht in der Raccolta von Bottari und Gaye's Carteggio) zeugen von freundschaftlicher Verbindung mit den bedeutendsten seiner Florentiner Zeitgenossen. So hat er mehrere Sonette an Benvenuto Cellini und dieser an ihn gerichtet. Es war sicher nicht minder seine Bildung als seine Kunst, was ihm bis an sein Lebensende in der Heimat und am Hofe der Medici eine hervorragende Stelle sicherte.

Seine Werke:

In Florenz (ausser den Fresken in der Kapelle des Palazzo vecchio):

1) In S. Lorenzo: Martyrium des hl. Laurentius. Fresko. s. Text IV.
2) Im Garten des Klosters S. Girolamo delle Poverine: Noli me tangere. Fresko.
3) Im Kloster der Badia: Die Kasteiung des

hl. Benedikt (Der Heilige wälzt sich nackt auf Dornen). Fresko.

4) In S. Maria Novella: Christus weckt die Tochter des Jairus auf. Altartafel.

In den Uffizien:

5) Christi Fahrt in die Vorhölle. Aus S. Croce, wo das Bild durch eine Kreuzabnahme des Aless. Allori ersetzt wurde. Hauptwerk des Meisters. Bez.: MDLII. OPERA DEL BRONZINO FIORFNTINO. Auf Holz. Hat zum Theil durch Restauration gelitten. Geschenk an die Galerie vom Cavaliere L. Ricasoli. s. Text II. und Stiche No. 12—14.

6) Verkündigung auf zwei Tafeln. Auf Holz. Aus der Kapelle des Palazzo Vecchio. s. Stiche No. 2.

7) Kreuzabnahme: Christus wird in die Arme der Maria niedergelegt. Auf Holz; lebensgrosse Figur. Aus der Kapelle des Palazzo vecchio. s. Stiche No. 10.

8) Pietà. Auf Kupfer; kleine Fig. Bez.: BROZ. FAC. s. Stiche No. 10. 11.

9) Allegorie auf die Glückseligkeit. Diese wird von der Victoria gekrönt; dabei Die Tugend, Die Gerechtigkeit, Der Ruhm u. s. f. Auf Holz; kleine Fig. Bez.: BROZ. FAC. Zierliche Formen, aber gesuchte Stellungen; hell und kühl in der Färbung. s. Stiche No. 40.

10) Venus dem Amor die Waffen wegnehmend. Auf Holz; kleine Fig. s. Stiche No. 16—17a).

11) Gemalin Cosimo's I., Eleonora von Toledo, mit ihrem Sohne Ferdinand. Auf Holz; Halbfig. s. Stiche No. 23.

12) Dieselbe. Brustbild auf Leinwand. Bez.: ELEONORA TOLLETA. COS. MED. FLOR. D. II. UXOR.

13) Maria, Tochter Cosimo's I. als Kind. Auf Holz. s. Text III. und Stiche No. 28).

14) Don Garcia, Sohn Cosimo's I. als Knabe. Auf Holz. s. Text III. und Stiche No. 26—28.

15) Bildniss der Bianca Capello (ächt?). Auf Holz. s. Stiche No. 34.

16—17) Bildnisse des Bartolommeo Panciatichi und seiner Gattin Lucrezia de' Pucci. Auf Holz.

18—21) Vier Bildnisse unbekannter Personen: Dame in schwarzer Kleidung mit einem Kamee in der Hand; Junge Frau, Halbfig.; Junger Mann; Sitzender Mann in schwarzer Kleidung mit einer Statuette hinter sich (s. Stiche No. 36).

Ausserdem eine Reihe von 24 Bildnissen der bedeutendsten Mitglieder der Familie Medici von dem Ahnen Giovanni da Bicci bis auf die Königin Caterina, auf Zinnplatten gemalt, in einem der Direktionszimmer aufbewahrt.

Im Palazzo Pitti:

22) Hl. Familie. Auf Holz; Halbfiguren. s. Stiche No. 5.

23) Cosimo I. Auf Holz; Halbfig. s. Text III und Stiche No. 21.

24) Francesco I. de' Medici. Auf Holz; Halbfig. Bez.: FRANCISCUS MED. FLŌR. ET. SENAE PRINC. s. Stiche No. 24.

25) Don Garcia de' Medici. Auf Holz; Halbfig. s. Stiche No. 26.

26) Lucrezia, Tochter des Cosimo. s. Stiche No. 29.

27) Bildniss eines Ingenieurs. Auf Holz. Halbfigur. Nach dem Ortsnamen auf der Karte in seiner Hand zu schliessen, das Porträt des Luca Martini, der die Trockenlegung der Sümpfe im Gebiete von Pisa leitete. s. Stiche No. 33.

28) Weibliches Bildniss. Auf Holz; Halbfig. Angeblich Bianca Capello. s. Stiche No. 34a.

In der Accademia di Belle Arti:

29) Die hh. Frauen den Leichnam Christi beweinend. Aus der Franziskanerkirche zu Porto-Ferraio.

30) Leichnam Jesu mit der Jungfrau und Maria Magdalena. Aus S. Trinità zu Florenz.

31) Cosimo I. In Rüstung. Aus dem Kloster delle Murate zu Florenz.

32) Laudomia de' Medici, Gemalin des P. Strozzi, Marschalls von Frankreich.

33) Der hl. Bonaventura. Aus dem Kloster S. Croce zu Florenz.

34) Karton zu Christi Fahrt in die Vorhölle (No. 5). Figurenreicher als das Gemälde.

In Lucca:

35) Im königlichen Palaste Bildniss Cosimo's I., das nach einem Briefe bei Gaye (Carteggio etc. II. 330) 1545 gemalt und neuerlich in der königl. Garderobe zu Florenz wieder aufgefunden worden.

In Pisa:

36) In S. Stefano ai Cavalieri: Geburt Christi. s. Text I.

37) In S. Domenico: Der hl. Dominikus den Rosenkranz empfangend, im Hintergrunde der Maler, der mit dem Sakristan um den Preis handelt.

38) In S. Jacopo auf dem Hauptaltar: Auferstehung Christi.

In Parma:

39) In der Akademie: Hl. Familie.

In Neapel:

40) Hl. Familie.

41 u. 42) Zwei Bildnisse.

In Rom:

43) Im Palazzo Borghese: Bildniss Cosimo's I.

43a) Im Palazzo Sciarra: Bildniss eines Stefano Colonna, gem. 1546.

In Turin:

44 u. 45) In der Galerie: Cosimo I. (s. Text III) und dessen Gemalin Eleonora. Auf Holz. s. Stiche No. 22 u. 23.

Im Madrider Museum:

46) Bildniss des Violinspielers. s. Text III und Stiche No. 35b).

47) Familienbildniss: Reichgekleidete Dame mit drei Knaben. Wird dort für Eleonora von Toledo mit ihren Söhnen ausgegeben. s. Text III und Stiche No. 23a).

Beide Bilder, welche von Einigen für Werke Parmigianino's gehalten werden, sind doch wol von Bronzino.

48) Bildniss eines jungen Mannes.

Im Louvre zu Paris:

49) Noli me tangere: Christus erscheint der Magdalena. Aus S. Spirito in Florenz. s. Text II und Stiche No. 8.

50) Porträt des Bildhauers. s. Text III.

In Besançon:

51) Kreuzabnahme. Sehr verdorben. Das Bild scheint dasjenige zu sein, welches Cosimo I. dem Kardinal Granvella schickte (s. Clément de Ris, Musées de Province II. 38).

In London:

52) In der Nationalgalerie: Venus mit Amor und allegorischen Figuren. Nach Vasari für Franz I. von Frankreich gemalt. Früher in der Sammlung Beaucousin in Paris, 1860 für die Galerie angekauft.

53) Ebenda: Weibliches Bildniss. Auf Holz.

54 u. 55) Sammlung Holford: Cosimo I. und seine Gemalin Eleonora.

56 u. 57) Auf Bowood in England, Sammlung Landsdowne: Zwei Knabenbildnisse. Ungewöhnlich durchsichtig in den Schatten.

58) In Hamilton Palace: Eleonora, Gemalin Cosimo's I., mit einem ihrer Kinder. Von Waagen (Treasures etc. III. 205) für eines der besten Bildnisse des Meisters erklärt.

59) In Kensington Palace: Cosimo I.

Im Wiener Belvedere:

60) Hl. Familie. Auf Leinwand; Halbfig. Bez.: BRÔZINO FIORÊTINO. s. Stiche No. 6.

61) Cosimo I. Auf Blech.

62) Derselbe. Auf Leinwand.

63) Dessen Gemalin Eleonora. Im Katalog der Galerie als Unbekanntes Bildniss aus der niederländischen Schule angegeben; von Waagen wol mit Recht als ein Bronzino erkannt (Waagen, Kunstdenkmäler in Wien, p. 197).

64) Männliches Bildniss. Auf Holz; Kniestück.

In der Dresdener Galerie:

65) Moses wirft die Gesetztafeln zur Erde. Auf Holz.

66) Cosimo I. Auf Holz; Brustbild.

67) Dessen Gemalin Eleonora. Auf Holz; Brustb.

In St. Petersburg:

68 u. 69) In der Ermitage: Zwei weibliche Bildnisse.

70) Das gute Bildniss eines angeblichen Sohnes des Cosimo, mit einer Denkmünze in der Hand, kam aus der Galerie Wilhelm's II. von Holland, wo es für einen Bronzino galt, bei Versteigerung derselben um 5000 Gulden an den Kaiser von Russland. Vielleicht von Aless. Allori? Unter diesem Namen jetzt in der Galerie der Ermitage.

71) In der Galerie Leuchtenberg: Weibliches Bildniss. Bez.: Bronzino F. Nicht, wie angegeben wird, das Porträt der Laura des Petrarca. s. Stiche No. 38.

72) Bildniss eines jungen Edelmanns in schwarzer Kleidung, in der einen Hand eine Börse, in der anderen ein Miniaturbild haltend. Früher in der Galerie Pourtalès; bei der Versteigerung derselben im J. 1865 um 55,000 Fr. verkauft.

73) Bildniss eines jungen Mannes. s. Text III. Vielleicht das schönste Porträt des Meisters. Früher ebenfalls in der Galerie Pourtalès; 1865 verkauft um 95,000 Fr. s. Stiche No. 37.

74) Ihm zugeschrieben: Bildniss eines jungen Mannes aus dem Hause Medici. Bei Frau von Schaafhausen zu Köln. Aus der Sammlung Riccardi in Florenz (s. Kunstblatt, Stuttgart 1832. p. 369).

Einige Bilder, welche dem Bronzino zugeschrieben werden, finden sich in den Galerien Liechtenstein (Wien) und Esterhazy (Pest); ein Bildniss Cosimo's I., das ihm wol angehören mag, in der Sammlung Raczynsky zu Berlin.

Vier ihm beigemessene Bildnisse, darunter eines der Bianca Capello, befanden sich in der Sammlung Villars zu Paris, die 1868 unter den Hammer kam.

Seine Schriften (Gedichte):

Einige derselben finden sich beigedruckt in:

1) Il primo libro dell' opere burlesche di Francesco Berni etc. Firenze 1548. Andere Ausgabe 1555.

Ebenso in den Opere burlesche di Fr. Berni, Londra e Firenze 1723 (aber nicht daselbst erschienen, sondern in Neapel). Zweite Ausgabe, Usect (sic) al Reno 1726 (gedruckt in Rom).

2) La Serenata. Am Ende der La Catrina, atto scenico rusticale. Firenze 1567. Bronzino's Werk beginnt mit p. 20. Sehr selten.

3) Seine Canzonen in: Rime inedite di Raffaello Borghino con altre di Angiolo Allori, detto il Bronzino, pubblicate da Dom. Moreni. Firenze 1822.

4) Seine Sonette und andere ungedruckte Lieder, veröffentlicht von demselben. Firenze 1823.

5) Li Capitoli faceti editi ed inediti di Angelo Allori pubblicati unitamente a Salterelli del medesimo Autore. Venezia 1822.

Aeusserst seltene Gelegenheitsschrift zur Hochzeitsfeier Barbaro und Reali zu Venedig, herausgeg. von Pietro Magrini nach einem Codex der Marciana. Darin sind folgende schon früher zu ähnlichen Gelegenheiten erschienene Capitoli des Bronzino enthalten:

Del Bisogno. Delle Scuse. Erschienen im Amore fuggitivo. Venezia 1810. 8.
Esortazione alle Zanzare che se ne vadano. Venezia 1817. 16.
Del Dappoco e del Tutt' una. Capitoli due. Venezia 1817. 8.
La Vergogna. Trento 1819. 8.
Dell' Esser Chiaro. Venezia 1819. 8.
Lo Sdegno. Venezia 1820. 8.
Il Raviggiuolo. Venezia 1820. 8.
Dello Starsi, Capitoli tre. Venezia 1821. 8.
Il Piato, Capitoli otto. Venezia 1821. 16.
Lo Spedale. Venezia 1822. 8.
In Lode delle Cipolle. Venezia 1822. 8.

6) Dieselben Capitoli mit Benutzung der Ausgabe von Magrini und nach einem Codex der Magliabecchiana herausgeg. in: Pietro Dazzi, Scelta di Curiosità letterarie inedite o rare. Dispensa 34. Bologna 1863. Mit Erläuterungen.

Photographie eines Schriftstücks von seiner Hand in Carlo Pini, La Scrittura di Artisti Italiani riprodotta con la Fotografia. Dispensa III.

s. Vasari, ed Le Monnier. XIII. 159—170. — Borghini, Riposo. 1584. p. 533—539. — Lanzi, Storia Pittorica etc. I. 170. — Serie degli Uomini i più illustri in Pittura. Firenze 1769. VI. 115 f. — Richa, Notizie Istoriche etc. I. 97. 102. II. 301. III. 70. 163. 343. VIII. 40. — Bottari, Raccolta etc. I. 30. — Guhl, Künstlerbriefe etc. I. 364—370. — Gualandi, Nuova Raccolta di Lettere. I. 66. 67.

Fr. W. Unger u. J. Meyer.

Bildniss des Meisters:

1) Halbe Figur. Ben. Eredi sc. In: Serie degli Uomini etc. Firenze 1769.
2) Brustb. in Medaillon. In: Lastri, Etruria Pittrice. I. No. 52.

Nach ihm gestochen etc.

1) Der Durchzug der Juden durch das rothe Meer und Pharao's Untergang. Ang. Bronsino invē. H. Cock. excude. Cum priuileg. Re. Tutus agit etc. gr. qu. Fol.
2) Verkündigung. Nach den beiden Flügelbildern in den Uffizien zu Florenz. O. Pucci dis. F. Poletti inc. Fol. In: Galerie de Florence. Florence 1841.
3) Geburt Christi mit Anbetung der Hirten. Georgius Ghisius Mantuanus F. MDLIII. H. Cock Excud. 1554. Imp. Fol. in 2 Bll. Bartsch XV. 3.
4) —— Dass. Gest. von der Gegenseite von J. B. de Cavalleriis 1565. Imp. Fol. Wol Kopie nach dem vorigen.
4a) — — Dass. Sehr gute Kopie eines Anonymen, in demselben Sinne wie das Original; der hl. Joseph sitzt rechts im Vordergrunde. Ganz rechts unten im weissen Rand: Romae ex typis Ant. Lafrery. Gleiche Grösse wie das Original (*Notiz v. Gruner*).
5) Hl. Familie. Sacra Famiglia. L. Pompignoli dis. A. Alfieri inc. (1840). gr. 4. In: L. Bardi, Galleria Pitti.
6) Hl. Familie mit Elisabeth und dem kleinen Johannes. Gest. von J. Eissner. 4. In: Haas, Bildegallerie des Belvedere. 1821 ff.
6a) —— Dass. Jac. Hyrtl sc. Fol.
7) Maria sitzend, dem Kind den Busen reichend. Kniestück. Pronzino pinxit. Radirt von B. Weiss. kl. 4.
8) L'apparizione di Cristo alla Maddalena (Christus als Gärtner erscheint der Magdalena). Nach dem Bilde früher in S. Spirito zu Florenz, jetzt im Louvre zu Paris. Gez. von G. Pera, gest. von C. Lasinio und Gaet. Zecchi. Fol. In: Lastri, Etruria Pittrice. I. No. 52.
9) Paulus gebunden vor dem Landpfleger. Reiche Komposition. Nach einer Zeichn. in Zeichnungsmanier gest. von St. Mulinari. 1781. gr. qu. Fol.
10) Kreuzabnahme. Jesus in den Armen der Maria. Lasinio Fig. incise. 4. In: Reale Galleria di Firenze. Firenze 1827. S. I. II. No. 91.
11) —— Dass. Photogr. nach dem Original in den Uffizien. Florenz, Alinari (1869). Fol.
12) La Discesa al Limbo (Christi Fahrt in die Vorhölle). Nach dem Bilde früher in S. Croce, jetzt in den Uffizien zu Florenz. Gest. in Umriss von Paolo Lasinio. kl. Fol. In: Reale Galleria di Firenze. Firenze 1827. S. I. III. No. 123.
13) —— Dass. Gest. in: Rosini, Pittura Italiana. Tafeln III. No. 113. Fol.
14) —— Dass. In: Raccolta di Tavole di Chiese di Firenze, von Gianbattista Zecchi und Benedetto Eredi. No. 17.
15) Steinigung des hl. Stephanus. Gest. von G. Lauri. gr. Fol.
16) Liegende Venus den Amor entwaffnend. Nach dem Bilde in den Uffizien. In: Reale Galleria di Firenze. Firenze 1827. qu. 4. S. I. II. No. 74.
17) —— Dass. Venere con Amore. In Umriss. C. Nocchi dis. E[ra] Rossi inc. qu. Fol. In: Galerie de Florence. Florence 1841 f.
17a) —— Dass. Photogr. nach dem Originale. Firenz, Alinari (1869). Fol.
17b) Engelskopf. Kreide. In: L. Gruner, Photogr. von Originalzeichn. im k. Kabinet zu Dresden. kl. Fol.
18) Genien auf Wolken spielend. Nach einer Handzeichnung im Münchener Kabinet lith. von N. Strixner. qu. 4. In dem grossen Münchener lith. Werk. 213.
19) Ein fast nacktes sitzendes Mädchen von einem jungen Manne umarmt. Eine Alte übergibt ihr einen Brief. Dabei eine Dienerin. Nach einer Handzeichn. im Münchener Kabinet lith. von N. Strixner. kl. qu. Fol. In demselben Werke.
20) —— Dass. Photogr. von Th. Hudemann in seinem: K. Kabinet der Handzeichnungen in der Pinakothek zu München. 4.
21) Cosimo I. Granduca di Toscana. M. Orsi dis. L. Paradisi inc. 1842. 4. In: L. Bardi, Galleria Pitti.
21a) —— Dass. Photogr. nach dem Originale im Palast Pitti (No. 403). Berlin, Photogr. Gesellschaft (1868). kl. Fol.
22) Cosimo I. Gran-Duca di Toscana. Dis. da Metalli, inc. da Ant. Perfetti. 4. In: Massimo d'Azeglio, Reale Galleria di Torino.
23) Eleonora di Toledo. Dis. da L. Metalli, inc. da Gio. Ballero. 4. Massimo d'Azeglio, Reale Galleria di Torino.
23a) La Gran Duquesa de Toscana, Leonor de Toledo. Mit drei Kindern. Kniestück. Lith. von A. Guglielmi in: Madrazo, Coleccion de cuadros etc. Roy. Fol.
24) Francesco I. de Medici. A. Bertoli dis. Gio. dall' Olio inc. 4. In: Bardi, Galleria Pitti.

25) Pier de' Medici il Gottoso. F. Argnani inc. 4. In: Bardi, Galleria Pitti.
26) Don Garzia de' Medici, Sohn Cosimo's I. M. Orsi dis. V. Benucci inc. 4. In: Bardi, Galleria Pitti.
27) Don Garzia de' Medici. G. Sanguinetti dis. B. Soster inc. Fol. In: Galerie de Florence, Florence 1841 f.
27a) —— Dass. Photogr. nach dem Original in den Uffizien. Florenz, Alinari. 1869. Fol.
28) Maria de' Medici, Tochter Cosimo's I., als junges Mädchen. G. Sanguinetti dis. L. Martelli inc. In: Galerie de Florence, Florence 1841 f.
28a) —— Dass. Photogr. nach dem Gemälde in den Uffizien. Florenz, Alinari. 1869. Fol.
29) Donna Lucrezia de' Medici. M. Orsi dis. Lasinio figlio inc. 1842. 4. In: Bardi, Galleria Pitti.
30) Principessa ignota. M. Orsi dis. L. Errani inc. 4. In: Bardi, Galleria Pitti.
31) Benvenuto Cellini. Gest. von P. N. Bergeret.
32) Nic. Macchiavelli, Halbfig. Gest. von R. Morghen 1795. Oval. 8. Für die Ausgabe seiner Werke, Livorno 1797.
33) Bildniss eines Unbekannten, genannt der Ingenieur; wahrscheinlich Luca Martini (s. Verz. der Werke No. 27). M. Orsi dis. A. Marchesi inc. 4. In: Bardi, Galleria Pitti.
34) Bianca Capello. Pompignoli dis. Pelli inc. 4. In: Bardi, Galleria Pitti.
34a) Bianca Capello (?). Photogr. nach dem Gemälde in den Uffizien. Florenz, Alinari. 1869. Fol.
35) Der Dichter Graziani, genannt Il Lasco. Gest. von Menabuoni. Klein.
35a) Der Dichter Gio. Maria di Baccio Cecchi. C. Faucci sc. Fol.
35b) Der Violinspieler. Nach dem Bilde im Museum zu Madrid photogr. von J. Laurent. Fol.
36) Unbekanntes männliches Bildniss; Kniestück. Auf dem Tische hinter dem Manne eine Statuette. F. Savoli dis. Prof. G. Marri inc. Fol. In: Galerie de Florence. Florence 1841.
37) Bildniss eines jungen Edelmannes, die rechte Hand mit einem Buche auf einen Tisch gestützt. Früher in der Galerie Pourtalès. Deveaux del. et sculp[t]. 4. In: Gazette des Beaux-Arts. 1865. I.
38) Laura, Petrarca's Geliebte. Fälschlich so benannt. Lith. von Schöninger nach einem Bilde der Leuchtenberg'schen Galerie zu St. Petersburg. Fol.
39) Bildniss einer jungen Frau in dunkler Tracht, beinahe Halbfig. J. Brongino (sic!) p. Gest. von L. Vorsterman. 8. In Teniers' Brüsseler Galeriewerk.
40) Allegorie auf die Glückseligkeit. Photogr. nach dem Gemälde in den Uffizien von Alinari in Florenz (1870). Fol.
41) Weiblicher niederblickender Kopf. Kreide weiss gehöht. Nach einer Handzeichn. im Louvre, photogr. von A. Braun (in Dornach), Reproductions, Louvre 105. Fol.
42) Kopf eines Jünglings mit langem Haar. Kreide. Nach einer Handzeichn. im Louvre, photogr. von A. Braun, Reproductions, Louvre 106. Fol.

Notizen von W. Engelmann.

* *W. Schmidt.*

Alessandro (di Cristofano di Lorenzo) **Allori**, auch genannt **Alessandro Bronzino** (Sandrin del Bronzino nennt ihn Borghini in einem Briefe von 1577 bei Bottari, Raccolta etc. I. 176), geb. zu Florenz am 3. Mai 1535.

I. Ausbildung. Kirchliche und weltliche Malereien.

Als A. fünf Jahr alt seinen Vater verloren, wurde er von seinem Oheim Agnolo Bronzino in dessen Haus aufgenommen, und stets mit väterlicher Liebe gehalten, wesshalb er auch dessen Namen führte. Bronzino erzog ihn so sorgsam zum Maler, dass Alessandro frühzeitig Gemälde nach seines Oheims Zeichnungen ausführen oder nach andern tüchtigen Meistern kopiren konnte, sodann in seinem 17. Jahre ein Kruzifix mit Johannes und Magdalena nach eigener Erfindung malte, das Alessandro de' Medici in die Kapelle einer seiner Villen aufnahm. Die damals in Florenz vorherrschende Richtung bestimmte ihn in seinem 19. Jahre nach Rom zu gehen, um sich durch das Studium Michelangelo's auszubilden; doch vernachlässigte er auch die Antike und andere neuere Meister nicht. Ausserdem pflegte er in Rom, durch das Beispiel seines Oheims angeregt, auch das Bildniss; er malte die Porträts einiger hochgestellter Personen, namentlich des Tommaso de' Bardi Montanti und dessen Gattin Ortensia, dann von Zanobi und Benedetto Montanti, und fand damit Beifall. Er hätte gerne auch den Papst Paul IV. gemalt und ging desshalb in einem Briefe vom 29. Dez. 1559 den Grossherzog Cosimo um seine Vermittlung an. Doch scheint er seine Absicht nicht erreicht zu haben, da er im J. 1560 schon wieder in Florenz und rüstig bei der Arbeit war.

Von Tommaso Montanti empfohlen, malte er dort im Auftrage des Bastiano Montaguti dessen Kapelle in der Kirche S. Annunziata aus. Hier konnte er von seinen Studien nach Michelangelo ausgedehnten Gebrauch machen, da er ein Tafelgemälde mit dem jüngsten Gerichte zu fertigen hatte. Er versäumte denn auch nicht der Malerei des grossen Meisters in der Sistina eine Anzahl Figuren ohne Weiteres zu entnehmen und war überhaupt bemüht, in der Zeichnung des Nackten diesem es nachzuthun. Auch brachte er daselbst das Bildniss Michelangelo's an (neben dem Auferstehenden mit verbundenen Augen). An der Decke und den Wänden der Kapelle malte er in Fresko Christus unter den Schriftgelehrten und die Austreibung der Verkäufer aus dem Tempel mit gut gezeichneten nackten Figuren und vielen Bildnissen berühmten Florentiner, wie Pontormo, Bronzino, Michelangelo, Cosimo I., Piero Vettori, Vincenzo Borghini, Fra Luigi. Baldinucci setzt diese Malereien irrthümlich in das J. 1582; schon Vasari, der im J. 1567 über Allori schrieb, gedenkt derselben. Diese Gemälde sind von Santi Pacini aufgefrischt. Vasari erwähnt dort noch eine Vision des Ezechiel von der Auferstehung der Todten, die dem Alessandro Gelegenheit gegeben habe, seine Kenntniss der Anatomie zu zeigen. Allein es

findet sich dafür an jener Stelle kein Raum, wol aber sieht man ein solches Fresko in einem Garten an der Via Ghibellina, No. 7645, und es ist möglich, dass Vasari dieses Bild im Sinne hatte. In derselben Kirche hat Alessandro noch in seiner letzten Lebenszeit eine Altartafel mit einer Geburt Mariä gemalt, welche die Inschrift enthält: An. Dom. MDCII Alexander Bronzinus Allorius.

Auch andere Kirchen zu Florenz haben Gemälde von ihm aufzuweisen. In S. Maria Novella malte er die Decke der Kapelle, darin sich seines Oheims Erweckung der Tochter Jairi befindet, mehrere Heiligenfiguren in Nischen nebst Medaillons mit den Wunderthaten des hl. Jakobus, Ein Martyrium des Letzteren, bez. mit seinem vollen Namen und der Jahrzahl 1592, Eine Samariterin (1575, s. Verzeichniss der Werke No. 2) und Eine Grablegung Christi, an der jedoch nur der Körper Christi und die Köpfe von Maria und Johannes von seiner Hand sind, das übrige dagegen von Butteri ausgeführt ist; ferner Geschichten aus dem Leben Christi, des hl. Dominikus und anderer Heiligen seines Ordens; und endlich im Refektorium Den Mannaregen. Im Magdalenenkloster Eine Kreuzabnahme, die später an die Stelle Der Höllenfahrt von Bronzino nach Sta Croce versetzt wurde, und in der letzteren Kirche Eine Himmelfahrt Mariä und eine unvollendete Krönung derselben. In der Kirche S. Girolamo delle Poverine ein Altarblatt mit Gott Vater, Maria, S. Augustin und anderen Heiligen. In S. Spirito Die Ehebrecherin, und eine Tafel mit den Märtyrern (auf der Predella derselben eine Ansicht des Palastes Pitti, wie er von den Mediceern begonnen worden), und Den hl. Fiacro, der Kranke heilt; in S. Niccolò Ein Opfer Abrahams, das zu seinen besten Werken gerechnet wurde (s. Verz. No. 4); in S. Egidio, der Kirche des Hospitals Sta Maria Nuova, Einen todten Christus, von Engeln beklagt, und Eine Madonna mit dem Kinde, dem hl. Johannes und sechs Jungfrauen; in S. Antonio die allegorischen Figuren nebst der Ornamentation in der Kuppel. In S. Marco ein Altarblatt mit dem auferstandenen Christus, der seiner Mutter erscheint, und die Gewölbe in der von den Salviati 1588 erbauten Kapelle S. Antonino; in S. Agata Die Hochzeit zu Cana, gestiftet vom Senator Laur. Puccius, ein damals viel gerühmtes Bild (s. Verz. No. 1); im Kloster von Monte Domini Eine Verkündigung Mariae (s. Verz. No. 13). In Pisa erhielt die Karmeliterkirche von ihm Eine Himmelfahrt Christi. Für die Abtei von Astino in Bergamo malte er im J. 1581 Ein Abendmal, das er zur Hälfte nach dem des Andrea del Sarto in S. Salvi kopirte und ganz in dessen Art hielt. In der Abtei von Passignano liess Aurelio da Forlì von ihm die Zeichnung zu einer neuen Kapelle fertigen und in derselben das Altarblatt mit einer Pietà und verschiedenen Wunderthaten des hl. Giov. Gualberto malen. Eines seiner besten Bilder befindet sich im Dome zu Lucca: eine figurenreiche Darstellung der Jungfrau im Tempel mit der Inschrift: A. D. S. N. MDIIC. ALEXĀDER BRONZINUS. ALLORIUS. CIVIS. FLORENTINUS CRISTOPHORI. FIL. PINGEBAT. Für Jacopo Salviati malte er eine Kapelle in dessen Palast aus mit der Geschichte der hl. Magdalena und Propheten und Sibyllen an der Decke; endlich für Kardinal Montalto Eine Madonna mit dem Christkinde, von Engeln bedient, und Heiligen.

Neben den kirchlichen Bildern fertigte er gleich seinem Oheim mancherlei dekorative Malereien in Palästen aus der Mythologie und Heroen-Geschichte. Es werden dergleichen in einer Villa des Alamanno Salviati und in einem Palast des Jacopo Salviati beschrieben. Das bedeutendste Werk der Art war aber die 1585 ihm anvertraute Fortsetzung der Malereien, welche von Andrea del Sarto, Pontormo und Franciabigio in der grossherzoglichen Villa von Poggio a Caiano zur Verherrlichung der Medici begonnen waren. Hier schloss er sich theils den Erfindungen seiner Vorgänger an, theils wählte er die Gegenstände, Ereignisse aus dem Leben grosser Männer des Alterthums, welche eine lobpreisende Vergleichung mit den Thaten der Mediceer darboten, nach eigenem Entwurf und brachte dabei viele Bildnisse von Zeitgenossen an. Zu letzteren Darstellungen gehören die Malereien in einem besonderen Gemache: an der einen Wand der Raub der Aepfel der Hesperiden durch Herkules, auf der anderen das dem Scipio von dem numidischen Könige Syphax nach der Niederlage Hasdrubals bereitete Mal (s. zu dieser und zwei anderen Darstellungen Stiche No. 18—20). Stoffe aus der Mythologie und dem Alterthum hat er auch mehrfach in Staffeleibildern behandelt, die insbesondere den unmittelbaren Einfluss Michelangelo's sowie die Vorliebe für Darstellung nackter weiblicher Figuren bekunden.

II. Charakteristik. Seine Inschriften. Seine Bildnisse. Stellung am Hofe der Medici.

Dass überhaupt Alessandro das grösste Gewicht auf das Studium der Anatomie und des nackten Körpers legte, ist schon bemerkt; er folgte hierin den Spuren Michelangelo's und seines Oheims Bronzino, bildete aber seinerseits diesen Theil des Studiums mit fast einseitigem Eifer aus. Er modellirte auch verschiedentlich für Andere anatomische Figuren und Körpertheile und schrieb eine durch viele Zeichnungen erläuterte Lehre der Anatomie in dialogischer Form (s. seine Schrift). In seiner Kunst tritt gleichfalls, wie in derjenigen des Bronzino, dem er in vielen Dingen verwandt aber durchweg untergeordnet ist, ein kühles Verständniss zu Tage, verbunden mit grossem Fleiss und sorgsamer Ausführung, wenigstens in den kleineren

Bildern. Es ist oben nur ein Theil seiner Kirchenmalereien aufgezählt; darnach lässt sich ermessen, was er mit seiner Ausdauer und mit jenem Geschick, das sich damals die Florentiner in den grossen Schulen ihrer Vorgänger angeeignet, zu Stande brachte. Allein von Ursprünglichkeit, Seele des Inhalts, Eigenart der Auffassung ist in seinen Bildern nicht die Rede. Alessandro ist eine im innersten Grunde prosaische Natur, ein frommes Gemüth, aber ein beschränkter Kopf, der durch eine grosse Umgebung, zwischen namhaften Künstlern aufgewachsen und durch gründliche Studien in die Kunst eingeweiht, sich zu einem tüchtigen Maler heranbildete, dessen Werke aber zumeist an entsetzlicher Kälte der Empfindung wie der Farbe leiden. Besonders hart und bunt sind seine landschaftlichen Hintergründe, die ein ganz flandrisches Ansehen haben. Eine gewisse Glätte und Zierlichkeit der Behandlung kann für jene Mängel nicht entschädigen. In einem grossen Werke der Galeria Borghese zu Rom, Christus als Gärtner, mit einer Fahne in der Hand, kniet Magdalena wie eine Dame anzusehen, mit feinem Köpfchen und schmachtendem Ausdruck, mit zierlicher Hemdkrause und einem Halstüchlein mit Spitzen besetzt. Die Bezeichnung lautet:

NEL. A. M. D. 99
ALESSANDRO BRONZINO
ALLORI DIPINGEVA.

Natürlich hat auch unter seiner Hand, wie unter derjenigen seines Meisters, die kirchliche Malerei einen ganz weltlichen Charakter angenommen. Seine Samariterin in S. Maria Novella wurde wegen ihrer weltlich gefälligen Erscheinung und des ihr zugesellten nackten Putto getadelt (indessen damit entschuldigt, dass sie dargestellt sei, ehe sie den Herrn gekannt habe!); auch seine Kreuzabnahme in S. Maria Nuova beanstandet, weil die Komposition der biblischen Erzählung entgegen sei. Dennoch wurden seine religiösen Gemälde damals und noch später vielfach gepriesen; die Weltlichkeit, die Schaustellung der Formen trat hier doch zaghafter auf als bei Bronzino, wie der Meister selber beschränkter und in seiner Kunst weniger kühn war. Und wo er das Nackte schildert, ist die Wirkung noch kälter wie bei jenem und streift oft an's Komische; so im Joseph und der Putiphar (in den Uffizien), wo der keusche Joseph vor der nackten Schönheit eilig davon läuft. Manchmal sind seine biblischen Figuren nur wie Staffage in reicher Landschaft.

Die Bescheidenheit des Meisters zeigt sich einige Male in den Inschriften seiner Bilder, die er gerne sehr ausführlich gab, wol um sich von seinem Oheim Angelo Bronzino zu unterscheiden, und gewiss in dem Bewusstsein, dass er diesem nicht gleichkomme. So sah *Mündler* auf einem kleinen Bildchen des hl. Hieronymus in einer Privatsammlung zu Neapel die Bezeichnung:

A. D. M. DCVI.
ALEXĀDER BRŌZINUS
ALLORIUS. CIV. FLOR.
DUM PINGERAT
MELIUS
LINEARE NON POTUIT.

Eine ganz ähnliche Inschrift findet sich auf Der Geburt der Maria in S. Annunziata von 1602 und Dem Christus bei Martha von 1605 im Belvedere zu Wien (s. Verz. No. 19). Auch geht daraus hervor, welchen Werth er damals noch, da er schon die Siebenzig erreicht hatte, auf die Zeichnung legte: »besser konnte er nicht zeichnen«. Von einer rührenden Bescheidenheit zeugt auch die Inschrift auf Dem Opfer Abraham's in den Uffizien zu Florenz:

A. D. MDCI.
ALESSANDRO BRONZINO ALLORI
CH'ALTRO DILETTO CHEMPARAR
NON PROVŌ.

»der kein anderes Vergnügen als Lernen kannte.«

Endlich eiferte er seinem Oheim Bronzino auch als Bildnissmaler nach; wie denn gleichfalls die Porträts, bemerkenswerth durch individuelle Bestimmtheit und sorgfältige Ausführung, zu seinen besten Leistungen zählen. Uebrigens sind uns nicht viele derselben erhalten (s. das Verzeichniss); möglich, dass manche, die seinem Oheim beigemessen werden, ihm angehören. Doch ist es eine falsche Vermuthung (s. Nagler, Monogrammisten. I. No. 852), dass Gemälde, welche mit der Bezeichnung A. Bronz. f. vorkommen, Werke des Alessandro sein könnten. Mit dem A. vor Bronz. zeichnete manchmal auch Angelo, und wenn Alessandro eine Bezeichnung gibt, ist es immer der voll ausgeschriebene Name.

Auch Alessandro erfuhr die Gunst der Medici, wenngleich nicht in demselben Maße wie sein Oheim. Er erhielt die Oberaufsicht über die grossherzogliche Teppichweberei (in der Art der Arazzi), hatte für dieselbe eine Anzahl Kartons zu zeichnen und die Ausführung zu überwachen. Zur Feier des Einzugs der Christina von Lothringen, Gemalin des Grossherzogs Ferdinand, im J. 1588 entwarf er, da er sich auch auf Architektur verstand, die Dekorationen, wie er auch an den Bildern für dieselben mitbeschäftigt war (s. die Literatur: Descrizione u. s. f.).

Alessandro st. am 22. Sept. 1607. Sein Bildniss, von ihm selbst in jugendlichem Alter gemalt, befindet sich in der Sammlung der Malerporträts in den Uffizien zu Florenz; ein anderes von seinem Sohne Cristofano auf einem Gemälde der Kapelle dell' Antella, welche Alessandro selber 1602 in der Annunziata gestiftet hatte (s. auch die gestochenen Bildnisse). Die Zeichnung zu dem letzteren Bildnisse, das den Kopf des Meisters im Alter gibt, ist in der Sammlung der Uffizien. — Zu seinen Schülern gehörten Lod. Cardi da Cigoli, Giov. Bizzelli und vor Al-

lem sein Sohn Cristoforo, der indess die Richtung des Vaters verliess und in einer anderen ihn übertraf. Alessandro selber, ein abgeschwächter Bronzino, gehört schon zu den letzten Ausläufern der grossen Florentinischen Epoche.

Seine Werke:

Die in Kirchen befindlichen Gemälde zu Florenz, Lucca, Pisa u. s. f. sind schon im Texte aufgezählt. Hier folgen nur seine Bilder in Sammlungen.

In Florenz, Uffizien:

1) Die Hochzeit zu Cana. Auf Holz; kleine Fig. Aus der Kirche S. Agata. s. Text I.
2) Die Samariterin. Auf Leinwand; lebensgrosse Fig. Aus der Kirche S. Maria Novella. s. Text I. und Stiche No. 6 u. 7.
3) Hl. Petrus, von Christus gerufen, auf dem Wasser. Auf Kupfer; kleine Fig.
4) Das Opfer Abraham's (s. Text). Auf Holz; kleine Fig. Aus der Kirche S. Niccolò.
5) Susanna im Bad. Auf Holz; kleine Fig. s. Stiche No. 2.
6) Joseph und die Putiphar (s. Text). Auf Holz; kleine Fig. s. Stiche No. 1.
7) Hl. Franziskus, vor dem Kruzifixe kniend. Auf Holz; kleine Fig.
8) Martyrium des hl. Laurentius. Auf Holz; kleine Fig. s. Stiche No. 13.
9) Bildniss des Herzogs von Némours, Giuliano de' Medici. Auf Holz; Halbfig.

In Florenz, Galerie Pitti:

10) Predigt des Täufers. Auf Kupfer; kleine Fig. s. Stiche No. 3.
11) Madonna mit dem Kinde. s. Stiche No. 5.
12) Bildniss des Kardinals Ferdinando de' Medici. Auf Holz; Halbfig.

In Florenz, Akademie:

13) Verkündigung. Aus der Kirche Montedomini zu Florenz.

In Rom, Galerie Borghese:

14) Christus erscheint der Magdalena. Bezeichnet und datirt 1599. s. Text II.

In Pisa, Sammlung Rosini:

15) Bildniss des Torquato Tasso, dem Alessandro zugeschrieben. In Umriss gest. bei Rosini. Storia della Pitt. Ital. V.

In England:

16) Bei Herrn Hope in London: Venus mit Amor, aus der Galerie Orleans um £ 150 erstanden. s. Stiche No. 14 u. 15.
17) In der Galerie Shrewsbury, Alton Towers in Staffordshire: Hl. Familie. Nach Waagen (Treasures III. 383) von klarem Ton und sorgsam vollendet, aber sehr manierirt.
18) Ebenda: Kardinal Camillo Borghese, später Papst Paul V.

In Wien, Belvedere:

19) Christus im Hause der Martha. Bezeichnet und datirt 1605. Auf Holz; halbe Lebensgrösse. s. Text II und Stiche No. 11.

In Berlin, Museum:

20) Bildniss der Bianca Capello. Auf Holz. Verschieden von dem Bilde, das in den Uffizien dem Angiolo Bronzino zugeschrieben wird (s. Angiolo Allori, Verzeichn. No. 15). Eines von beiden kann also die Bianca nicht vorstellen.
21) Bildniss eines jungen Mannes in schwarzer Kleidung. Auf Holz.
22) Familienbildniss: Der Mann wahrscheinlich ein Bonaventura, die Gattin, eine Strozzi, mit drei Kindern. Auf Holz. Um 1579 gemalt.

Diese drei Bilder wurden von Kugler (Geschichte der Malerei, 2. Aufl. II. 79) irrthümlich dem Angiolo Bronzino zugeschrieben.

In St. Petersburg, Ermitage:

23) Bethsaba von David belauscht.
24) Bildniss eines jungen Mannes, welcher eine Denkmünze hält. Von Alessandro Allori oder von seinem Oheim? s. Angiolo Allori, Verzeichniss No. 69.
25) Eine im Lehnsessel sitzende Dame, kam 1810 in der Versteigerung Lebrun an einen Herrn Simon um 525 Fr. s. Stiche No. 23.
26) Bildniss einer jungen Frau. Früher in der der Galerie Pourtalès; 1865 um 980 Fr. versteigert.

Seine Schrift:

Dialogo sopra l'arte del disegnare le figure, principiando da' muscoli, ossa, nervi, vene, membra notomia e figura perfetta. Firenze 1590. 8.

s. Vasari, ed. Le Monnier. IX. 101. XII. 302. XIII. 170—172. — Borghini, Il Riposo 1584. p. 625—631. — Baldinucci, Notizie etc. Milano 1808 f. IX. 530. — Gaye, Carteggio etc. III. 23. 302. 429. — Richa, Notizie istoriche etc. I. 117. II. 174. III. 71. 88. 91. IV. 15. V. 29. 146. 283. VII. 110. 151. 153. VIII. 35. 103. 169. 190. 201. IX. 25. 31. X. 269. 271. — Serie degli Uomini i più illustri in Pittura. Firenze 1769. VII. 133. — Lanzi, Storia Pittorica etc. I. 172.

Descrizione del regale Apparato per le Nozze della serenissima Madama Cristina di Loreno, moglie del serenissimo Don Fernando Medici III gran Duca di Toscana, descritte da Rafael Gualterotti. In Firenze 1589. 4. 2 Voll. Die dekorativen Anordnungen zu dieser Festlichkeit waren von Aless. Allori.

Notizen von Mündler.

Fr. W. Unger u. J. Meyer.

Bildnisse des Meisters.

1) Selbstbildniss, Brustb. Nach dem Gemälde in den Uffizien zu Florenz. Gest. von G. Rossi. Im Museo Fiorentino. VIII. Firenze 1781. Fol.
2) —— Dass. Gest. von G. P. Lasinio. In Benvenuti: Galerie impériale de Florence etc. Serie III. Umriss. 8.

3) Selbstbildniss. E. Lapi dis. P. Menozzo inc. In: Galerie de Florence. Florence 1841 ff. Fol.
4) —— Dass. In Medaillon: in Lastri, L'Etruria Pittrice I. No. 59.
5) —— Dass. Gest. von A. Costa. kl. Fol.
6) Bildniss, im Alter, von seinem Sohne Cristofano gemalt. G. Batt. Cecchi sc. In Serie degli Uomini i più illustri nella Pittura etc. VII. 4.

Nach ihm gestochen etc.:

1) Joseph und die Frau Putiphar's. Nach dem Bilde in den Uffizien. Peint par ange (sic!) Bronzini. Dessiné par J. B. Wicar. Gravé par Varin et terminé par L. M. Halbou. In Wicar's Galerie de Florence. kl. 4.
2) Susanna im Bade, die beiden Alten links hinter dem Gartenzaun. Gest. nach Wicar's Zeichnung von Fr. Dequevauviller nach dem Bilde in den Uffizien. In Wicar's Galerie de Florence. qu. Fol.
3) Predicazione di S. Giovanni. Battelli dis. Lasinio figlio inc. Bardi, Galleria Pitti. qu. Fol.
4) Gastmahl des Herodes. Nach einer Zeichnung in den Uffizien photogr. von A. Braun. Fol.
5) La Madonna incoronata dal Fanciullo Gesù. M. Orsi dis. V. Benucci inc. Bardi, Galleria Pitti. 4.
6) La Samaritana: Christus am Brunnen und die Samariterin. Nach dem Bilde in den Uffizien zu Florenz, das sich früher in S. Maria Novella befand. Carlo Bozzolini dis. Gaet. Cecchi inc. In Lastri, L'Etruria pittrice. Fol.
7) —— Dass. In Umriss von G. P. Lasinio nach Lapi's Zeichnung bei Rosini, Storia della Pitt. Ital. Atlas. Taf. 134. 4.
8) Die Hochzeit zu Cana. Nach einer Handzeichn. in der Albertina zu Wien phot. von A. Braun.
9) Die Ehebrecherin vor Christo, oben der Engel der Gerechtigkeit. Nach einer Zeichnung in den Uffizien zu Florenz. Bisweilen dem Angiolo Bronzino zugeschrieben. Gest. von B. Eredi 1773. roy. Fol.
10) —— Dass. Dessin de Bronzin. Dessiné par Wicar. Gravé par L. J. Masquelier. In Wicar's Galerie de Florence. 4.
11) Christus im Hause der Martha. In dem Wiener Belvedere. Gest. von S. Langer. In: Haas, Bildergalerie des Belvedere 1821 ff. 4.
12) Himmelfahrt Maria's. Nach einer Handzeichn. in der Albertina photogr. von A. Braun.
13) Hl. Laurentius auf dem Roste. Nach dem Bilde in den Uffizien. Gest. von Coiny, vollendet von Thomas. In Wicar, Galerie de Florence. 4.
14) Liegende Venus mit Amor. Nach dem Bilde früher in der Galerie Orleans, jetzt bei Herrn Hope in London. Die Darstellung scheint eine Allegorie zu sein; im Grunde rechts rennt ein hässliches Paar in Flammen. Gez. von Borel, gest. von Ph. Trierre. In: Galerie du Palais Royal. qu. 4.
15) —— Dass. In Umriss in: Tableaux etc. des Galeries étrangères. Cah. VI. No. 1.
16) Allegorische Darstelllung von Frankreich. In der Mitte Francia als Königin mit Krone auf dem Haupt und ein Kind in den Armen. Sie hält eine Art Szepter, worauf eine Lilie; andere Lilien finden sich hier und da in der Vorstellung. Vier Grosse des Reiches huldigen ihr. Dabei noch andere Figuren mit Bannern und Standarten und zu den Füssen der Francia zwei Flussgötter. Rechts unten: Ales. Alori f. Holzschnitt. H. 232 mill. br. 380 mill.

Seltenes Bl. Man hat annehmen wollen (auch Nagler, Monogrammisten. I. 847, scheint dieser Meinung), dass Allori selbst das Bl. geschnitten habe; doch ist diese Vermuthung ungegründet.
17) Titus Quinctius Flamininus, römischer Konsul, der im Rathe der Achäer gegen die Gesandten der Aetoler und des Königs Antiochus auftritt. Il fatto di Quinto Flaminio. Allegorie auf Lorenzo de' Medici, der auf dem Reichstag zu Cremona die Pläne der Venezianer vereitelte. Gest. von C. Gregori nach den Malereien im Poggio a Cajano bei Florenz. In: Pitture del Salone Imperiale di Firenze. gr. roy. qu. Fol.
18) Das grosse Gastmahl, das Syphax, König von Numidien, dem Scipio gab. La Cena di Siface. Allegorie auf Lorenzo's Reise, der von Ferdinand I. von Neapel prächtig bewirthet ward. Gest. von C. Gregori. In demselben Werke. gr. roy. qu. Fol.
19) Jul. Cäsar erhält aus Aegypten verschiedene Thiere und andere Merkwürdigkeiten zum Geschenke. Allegorie auf Lorenzo, welcher 1487 vom Sultan von Aegypten viele seltene Thiere bekam. La Storia di Cesare. Gest. von C. Gregori. In demselben Werke. gr. roy. qu. Fol.
20) B. Ammanati, Bildhauer. Gürtelbild. G. B. Cecchi sc. Serie degli uomini. 4.
21) Bildniss eines jungen Mannes, mit einem Schwert gegürtet; in der Rechten hält er einen Brief, die Linke stützt er auf seine Hüfte. Halbfig. Nach einem Bilde ehemals beim Marchese Gerini gest. von Viol. Vanni. In Raccolta di Stampe rappr. i quadri più scelti dei Signori Marchesi Gerini. Florenz 1759. gr. Fol.
22) Ein Ritter des Calatrava-Ordens. Photogr. nach einer Handzeichn. in der Albertina von A. Braun.
23) Dame im Lehnstuhl sitzend. Gest. in: Lebrun, Galerie des Peintres etc. 1792. I. No. 5.
24) Getreidetransport. Gest. von St. Mulinari nach einer Handzeichn. In: Scacciati, Disegni originali etc. No. 78. gr. qu. Fol.

Nach *Mittheilung von Segelken* zeigen noch folgende Bll. grosse Aehnlichkeit mit dem Holzschnitt No. 16, so dass anzunehmen, dass die Kompositionen ebenfalls von Aless. Allori herrühren; ob sie jedoch von ihm geschnitten, erscheint gleichfalls unwahrscheinlich.

25) Geisselung Christi mit neun Figuren; rechts die in Ohnmacht gesunkene Maria. In der Mitte unten an der Säule das Monogramm: AL. Br. 8″ 1‴, h. 5″ 4‴.
26) Christus am Kreuz aus derselben Folge. Von gleicher Grösse. Ohne Zeichen.
27) Christus am Kreuz, mit der knienden Maria. Wie das Vorige.

Auf dem Exemplar der Geisselung im Städel'schen Institut zu Frankfurt a/M. ist von alter Hand geschrieben: Antonio Labacco Intagliò. Da jedoch Labacco Architekt war, ist nicht anzunehmen, dass er diese Bll. geschnitten. Vergl. Nagler, Monogr. I. No. 815.

Notizen von W. Engelmann.

W. Schmidt.

Cristofano Allori, Sohn des Alessandro, an Begabung wol der hervorragendste unter den Künstlern dieser Familie, geb. zu Florenz 17. Okt. 1577 (seine Taufpathen waren: Jacopo Salviati und Violante di Zanobi Carnesecchi). Auch er heisst bisweilen **Bronzino** und unterzeichnet sich selber in Briefen: Cristoforo Allori Bronzino (1606 an den jüngeren Michelangelo Buonarotti); doch ist der Gebrauch dieses Beinamens, da er zu Verwechslungen mit dem Oheim und dem Vater Veranlassung gab, selten geworden.

I. Seine Ausbildung. Sein Leben.

Cristofano erhielt seine erste Ausbildung vom Vater Alessandro, dann unter Santi di Tito, der, gleichfalls ein Schüler des Oheims Angiolo Bronzino, einer verwandten Richtung folgte, indessen in seinen Altartafeln durch grössere Einfachheit mehr Wirkung zu erzielen wusste. Schon sein Beispiel regte den jungen Cristofano an, von der akademischen und in der Nachahmung des späteren Michelangelo befangenen Manier, welche die damalige florentinische Malerei beherrschte, sich loszusagen; und bald trieb ihn die Natur seines Talentes in eine andere Bahn als diejenige seines Oheims und seines Vaters einzutreten. Seine Jugend fiel in jene Wandlung der späteren florentinischen Kunst, welche im Gegensatz zu der genannten Manier namentlich Lod. Cardi da Cigoli, der ebenfalls ein Schüler des Aless. Allori gewesen, und Gregorio Pagani vertraten. Man war überdrüssig der gehäuften, mit anatomischer Härte ausgeprägten und in gewaltsamer Bewegtheit sich vordrängenden Formen; man fühlte, dass die Malerei dabei zu kurz komme, und meinte, dass diese ein anderes Ziel zu verfolgen habe. Die Bestimmtheit der Zeichnung suchten zwar Cigoli und Pagani noch beizubehalten; allein nach dem Vorgange Baroccio's gingen sie zugleich auf Correggio zurück, um nach seinem Vorbild der Darstellung mehr Natürlichkeit, mehr Wärme des Ausdrucks und malerischen Reiz zu geben. Auch die Venezianer, da sie auf eine reichere Ausbildung des Kolorits bedacht waren, nahmen sie sich theilweise zum Muster. Diese Richtung, welche in ihrer eklektischen Art eine gewisse Verwandtschaft mit der Schule der Caracci bekundet, bezeichnete eine Art von Erneuerung der Kunst, ähnlich derjenigen, welche die Meister von Bologna in's Werk setzten, ohne indessen die Umgestaltung so ernst und so gründlich wie diese vorzunehmen. Sie ging gegenüber dem bestehenden trockenen und manierirten Formenwesen auf eine gefällige und malerische Natürlichkeit der Darstellung aus, ohne einen gewissen Adel der Erscheinung aufzugeben.

Cristofano, von dieser Kunstweise sehr angezogen, schloss sich bald den Cigoli und Pagani an und ward dem Vater abtrünnig. Zu den neuen Bestrebungen befand sich dieser im vollen Widerspruch, während andrerseits der Sohn behauptete, dass Alessandro vor der Kunst der Malerei wie »ein Ketzer« abgefallen sei, und die Bemühungen der Freunde, es zwischen beiden zu einem Ausgleich zu bringen, blieben vergeblich. Es kam zum offenen Zerwürfniss, und eines Tages ging Cristofano, um den Streitigkeiten ein- für allemal ein Ende zu machen, aus des Vaters Hause geradezu in die Werkstatt Pagani's.

Gleich eine der ersten Arbeiten, welche er hier in der neuen Weise im J. 1602 ausführte, erregte Aufsehen und ungewöhnlichen Beifall: ein Gemälde aus der Geschichte des hl. Manetto, für die Kapelle dell' Antella in S. **Annunziata**; es ist das Bild, worauf er des Vaters Bildniss anbrachte, wol als entgegenkommendes Zeichen der Versöhnung. Cigoli soll das Werk auf das Höchste bewundert und bemerkt haben: er thue besser in sein Heimatstädtchen zurückzukehren und das Malen aufzugeben, nachdem ein so junger Künstler so Vorzügliches zu leisten wisse. Wie sehr es übrigens dem Cristofano in seiner neuen Bahn auf überzeugende Natürlichkeit der Erscheinung ankam, bezeugt eine andere Anekdote, die nichts Unwahrscheinliches hat. Pagani beobachtete, wie der junge Meister zu einer Figur seines Bildes immer neue Modelle stellte, aber keines derselben die gewünschte Stellung ihm zu Dank machen konnte; daher er ihn aufforderte selbst die Stellung einzunehmen. Darnach habe dann er, Pagani, dieselbe gezeichnet, und Cristofano diese Studie zu seinem Bilde benutzt.

Solche grosse Sorgfalt im Studium der Natur ist überhaupt ein hervortretender Zug in der Kunst des Meisters. Daher er auch in der Umgegend von Florenz viele landschaftliche Skizzen zeichnete und nach diesen Entwürfen Landschaften malte, was damals in Italien noch selten vorkam; zum Theil nach dem Muster niederländischer Maler und mit hübscher Staffage. Sieben solcher Landschaften erhielt sein Freund Graf Carlo Davanzato Bostichi. Aber auch ausserdem studirte A. jedes Detail gewissenhaft nach der Natur. Es wird erzählt, dass er einen Kapuziner zwanzig Stunden weit herkommen und ihn vierzehn Tage lang täglich eine Stunde sitzen liess, um an einem betenden Hl. Franziskus ein Auge zu vollenden; und für die Figur seiner Judith liess er Monate lang ein reiches Atlasgewand auf der Gliederpuppe hängen, bis es in Stücke ging. Diese Gewissenhaftigkeit, bis zur Aengstlichkeit getrieben, verschuldete hauptsächlich, dass der Künstler im Ganzen wenig zu Stande brachte. Die Geschicklichkeit, die er sich erworben, genügte doch nicht den Ansprüchen, die er an sich stellte. Zudem scheint eine zaudernde Schwerfälligkeit zur Arbeit in seiner Natur gelegen zu haben; die Gestalten, welche er im Sinne hatte, musste er erst bis in's kleinste

Detail im Modell vor sich haben, ehe er sie bilden konnte. Natürlich aber konnte ihn das Modell niemals ganz befriedigen, und so änderte und besserte er lange an seinen Bildern, ehe er damit fertig wurde. Dabei hatte er unbestreitbar die grösste ihm mögliche Vollendung immer im Auge. Dem Cigoli, der ihn warnte nicht ohne Noth seine Arbeit immer wieder zu zerstören, erwiederte er: nicht darauf käme es ihm an ganz Florenz zu malen, sondern Weniges, was aber in Wahrheit zu gefallen vermöchte. Daher blieben ihm auch die vollendeten Werke der Meister, welche ihm Vorbild waren, fortwährendes Studium. Und da er gleich Cigoli und Pagani Correggio sich zum Muster genommen, so bewunderte er namentlich dessen kleine büssende Magdalena (jetzt in Dresden), welche sich damals in der Sammlung des Cavaliere Gaddi befand und deren vollendete Ausführung allerdings nicht mehr zu übertreffen ist, und kopirte sie mehrmals (eine dieser Kopien in den Uffizien). Einige dieser Kopien sind später für eigenhändige Wiederholungen Correggio's ausgegeben worden, wozu wol der Umstand mitwirkte, dass A. den landschaftlichen Hintergrund verschiedentlich änderte.

Seltsam aber: dieser gewissenhaften Weise zu arbeiten entsprach keineswegs das Leben des Meisters. Er war ein Lebemann und von lockeren Sitten; das ausgelassene Welttreiben der damaligen Florentiner scheint er bis zum Uebermaß mitgemacht zu haben. Zunächst von seiner harmlosen Seite; er war ein gesuchter Gesellschafter, von grossem Nachahmungstalent, tanzte und spielte die Theorbe vortrefflich und verstand gleich seinem Oheim im burlesken Geschmack des Bernini zu dichten (Rosini, Pitt. Ital. VI. 105, gibt von seinen Versen eine Probe). Allein dabei blieb es nicht: A. war besonders noch den schönen Frauen ergeben und verzettelte in solchen Verhältnissen nicht bloss die erheblichen Erträgnisse seiner Arbeit, sondern auch einen guten Theil seiner Zeit. Dass er nicht viel zu Stande brachte, lag auch in dem ebenso lockeren als leidenschaftlichen Zug seines Lebens. Einmal suchte er sich davon freizumachen, als auch er von dem strengeren kirchlichen Geiste, der sich damals in Folge der Gegenreformation erhob, ergriffen wurde; hingerissen von den Predigten des Ippolito Galantini, legte er seine elegante weltmännische Kleidung ab, trat in eine fromme Brüderschaft ein und legte nun nicht minderen Eifer an den Tag sich vor Allen bussfertig zu zeigen. Allein diese entsagende Frömmigkeit währte nicht lange. Er fasste eine neue Neigung, und zwar eine solche, welche ihn vollkommen beherrschte. Eben diese Liebschaft mit Mazzafirra, einer der schönsten Florentiner Kurtisanen, sollte ihm verhängnissvoll werden. Das Leben, das er mit ihr führte, brachte ihm mehr Pein als Lust; denn da seine Mittel, obwol er Alles was er hatte und erwarb mit ihr verprasste und Schulden dazu machte, für den Luxus und die Launen der Dame nicht ausreichten, nahm sie noch andere Liebhaber neben ihm und bereitete ihm dergestalt alle Qualen der Eifersucht. Unmöglich aber, sich von ihr loszureissen. Und so führte er in dieser Fessel ein unruhvolles und elendes Leben.

II. Seine Malereien. Charakteristik.

Allein Eine gute Frucht trug diese Leidenschaft dennoch; sie regte ihn zu dem schönsten Bilde an, das er überhaupt gemacht hat. Ob er damit, wie angegeben wird, die Verderblichkeit seiner Liebe und die vernichtende Herrschaft seiner Schönen habe darstellen wollen, muss dahingestellt bleiben; nach zu tiefen Beziehungen darf man bei den Malern früherer Epochen nicht suchen. Aber dass Mazzafirra zu der stolzen und erbarmungslosen Schönheit, als welche A. sie darstellte, wol passte, ist kein Zweifel; und da er keine Gestalt ohne Modell zu bilden vermochte, da zudem Baldinucci, der sehr bald nach ihm lebte, die Sache erzählt, so darf sie wol für verbürgt gelten.

Das berühmt gewordene Bild, jetzt in der Galerie Pitti zu Florenz, stellt in kostbarer Kleidung die Judith dar, mit der Linken das abgeschlagene Haupt des Holofernes fest am Schopfe haltend, in der Rechten noch das Schwert, entschlossen und kühn hinausblickend, in strammer und sicherer Stellung, das edel gebildete Gesicht in schwarzem wallendem Haar eingerahmt. Hinter ihr, in wirksamem Kontrast, ihre alte Magd, in welcher A., was den Zügen nach wol wahrscheinlich, die Mutter der Geliebten dargestellt haben soll. Weniger glaubwürdig ist, dass wie gleichfalls Baldinucci erzählt, der Maler zum Haupte des Holofernes seinen eigenen Kopf benutzt habe; denn sein Selbstporträt in den Uffizien zeigt wol einen ähnlichen Bartwuchs, doch einen anderen Schnitt der Züge. Dies Bildniss, mit dem sorgsam gepflegten Barte und den vollen Lippen, verräth wol den eleganten Lebemann, hätte aber zum Haupte des assyrischen Heerführers wenig gepasst. Das Bild ist auch als Farbe nicht ohne Erscheinung; das Spiel prächtiger Töne in den Gewändern macht eine reiche Wirkung, wie überhaupt die ganze Anordnung und Behandlung von vielem Geschmack zeugt. Dennoch fehlt es an tieferem koloristischen Reiz, wie an dem Ausdruck einer ergreifenden Stimmung, dessen der Gegenstand wol fähig ist. — Noch von einer anderen Seite übrigens schilderte er seine Geliebte: als schöne und stark entblösste büssende Magdalena in der Wüste (s. Verz. der Werke No. 7), wie ein Zeichen jener glücklichen Tage, da er sie unbestritten besass. Alberto de' Bardi, für welchen das Bild bestimmt gewesen, schenkte es dem Kardinal Carlo de' Medici, der seinerseits an der Nacktheit Anstoss nahm und einen Theil des Körpers durch Baldassare Volterrano bedecken liess. — Zeichnun-

gen der Mazzafirra in schwarzer und rother Kreide für Die Judith und Die Magdalena, welche A. zerrissen hatte, wurden von dem jüngeren Buonarotti, dem Freunde des Meisters, wieder zusammengeklebt und in dessen Hause erhalten.

Begreiflich, dass unter solchen Umständen A. hinter dem fruchtbaren Fleisse des Vaters wie des Oheims weit zurückblieb. Dennoch sind seiner Werke nicht so wenige, wie man gemeinhin annimmt. Er war in Florenz für verschiedene Kirchen thätig. So malte er in S. Maria Novella um 1608 eine Tafel, Die knieenden hh. Benedikt und Julian in Anbetung des Gekreuzigten, zu einem Reliquienschrein; und für so vortrefflich hielt man das Gemälde, dass es die Benediktiner als Deckel des Schreins nicht belassen wollten, sondern um 1640 in zwei Tafeln zerlegten und diese zu Seiten eines Tabernakels aufhängten (daselbst nicht mehr vorhanden). Weiterhin malte er für S. Cristofano den hl. Rochus und für die Annunziata eine Geburt der Maria, die damals sehr gerühmt wurde; auch für den Dom von Pisa eine daselbst noch erhaltene Altartafel. Ein hl. Petrus, auf dem Wasser wandelnd, von ihm für die Kapelle der Usimbardi in S. Trinità unternommen, wurde erst nach seinem Tode von seinem Schüler Zanobi Rossi vollendet. Verschiedene seiner Kirchenmalereien sind jetzt in den Florentiner Galerien (s. das Verz. der Werke).

Mehr noch scheint er als Bildnissmaler beschäftigt gewesen zu sein; dass er zu Porträts namhafter und hervorragender Florentiner gerne berufen wurde, bezeugen die von ihm hinterlassenen Werke. Er malte unter Anderen eine berühmte Schönheit jener Zeit, Maddalena Scarlatti, dann den jüngeren Michelangelo Buonarotti, Giuliano de' Medici (jetzt in den Uffizien), Pandolfo Pandolfini, Jacopo Jacopi und den Marchese Geri della Rena. Auch das Bildniss eines Landmädchens von Castello aus der Nähe von Florenz, das eine Zeitlang seine Geliebte war, hatte von sich reden machen. Ein seltsames Gemälde, eine nüchterne Mischung von Bildniss und Allegorie im Geschmack jener Zeit, fertigte er zu Ehren Michelangelo's gleichfalls für den jungen Buonarotti; der grosse Meister war darin sinnend als Dichter vorgestellt, er selbst mit dem Nachkommen im Hintergrunde und ausserdem noch Figuren in der Luft, welche Zanobi Rossi vollendete. Besonders beliebt aber waren seine kleinen Bildnisse auf Kupferplatten, in sorgsamer Ausführung; eine Anzahl derselben sammelte der Kardinal Leopold von Toskana. Auch sonst malte er mitunter kleine Gemälde von miniaturartiger Behandlung. Die Erfolge, die er mit seinen Porträts hatte, verschafften ihm auch vom Grossherzog den Auftrag, die Galerie berühmter Männer zu vervollständigen, welche Cosimo mit den Kopien angelegt, die er durch Cristofano dell' Altissimo nach den Bildnissen in dem bekannten Museum des Paolo Giovio in dessen Villa am Comer See hatte nehmen lassen. Doch sind die meisten der von Allori übernommenen nur von seinen Schülern ausgeführt. Auch seine Fürsten hat der Meister verschiedentlich gemalt; drei dieser Bilder, welche sich durch wirksame Färbung und edle Haltung auszeichnen, sind nach Spanien gekommen (s. Verz. No. 20—22).

Alle diese Arbeiten brachten dem Maler den reichlichen Verdienst ein, den er für die Mazzafirra vergeudete. Doch kommen seine Bildnisse, so beliebt sie waren, nicht denjenigen seines Vaters gleich. Er hatte, wenn auch seine Färbung eine glänzendere ist, weder die Treue der Beobachtung noch die Bestimmtheit der Zeichnung, wodurch sich Aless. Bronzino in diesem Fache noch hervorthat. Hier zeigen sich die Fehler, welche Cristofano als einen Meister der Verfallzeit kennzeichnen, in welche damals die florentinische Kunst, ob sie gleich einen Versuch der Erneuerung machte, vollständig eingetreten war. Gegenüber der michelangelesken Manier, welche seine Vorgänger beherrschte, hatte er mehr Geschmack in der Anordnung und mehr Anmuth der Bewegung; weit besser verstand er sich auch auf das reliefartige und leuchtende Heraustreten der Körper, indem er seinen Gestalten durch das Mittel des Helldunkels Rundung und der Färbung weit mehr Glanz und Wärme zu geben wusste. Er ist Kolorist, sofern er dem Fleisch einen gefälligen Schimmer zu geben und in der harmonischen Behandlung reicher Gewandstoffe, wie überhaupt in dem Zusammenstimmen der Farben, eine heitere volle Wirkung zu erzielen weiss. Dass ihm dabei der Reiz tieferer malerischer Stimmung fehlt, ist schon oben bemerkt. Allein, so sehr er auch auf sorgfältige Zeichnung bedacht war, am Verständniss des Körpers, an der Sicherheit der Formgebung stand er hinter den beiden anderen Bronzino zurück. Unter den kostbaren Gewändern vermisst man zu oft das Leben der Form. Und ob er sich gleich viel Mühe gab, fielen seine Arbeiten dennoch sehr ungleich aus. So ist sein Bild im Louvre (s. Verz. No. 23), Isabella von Aragonien und Karl VIII. von Frankreich eine ganz mittelmässige Arbeit; seine Anmuth zeigt bisweilen, wie in dem schlafenden Christuskind in den Uffizien (s. Verz. No. 5), eine süssliche Manier. In der grossen Kunst ist er ohne Bedeutung. Zu seinen Lebzeiten ist er überschätzt worden; man war nicht weit davon, ihn dem Correggio gleichzusetzen. Dass ihm aber in jener sinkenden Zeit noch ein gutes und geschmackvolles Bild mitunter gelang, das beweisen seine Judith und sein Hl. Julian (s. Verz. No. 13).

A. starb 1621, in der Kraft der Mannesjahre. Eine Wunde, die er sich am Fusse beibrachte, verschlimmerte sich dergestalt — die Säfte des früh angegriffenen Körpers mochten nicht die besten sein —, dass er amputirt werden sollte.

Allein er mochte das Glied nicht abnehmen lassen und büsste bald durch die schlimmen Folgen der Verwundung das Leben ein. Noch während der Krankheit malte er kleine Bilder, so oft die Heftigkeit der Schmerzen ihm die Arbeit gestattete. Da er nichts als Schulden hinterliess, so trug man ihn ohne Pomp zu Grabe; doch hatte ihn der Tod mitten in seinen besten Erfolgen ereilt, und alle Künstler gaben ihm das Geleite. Er wurde in der Kirche S. Cristofano beigesetzt, wo auch sein Vater und sein Oheim ruhten.

A. hatte eine nicht unbedeutende Anzahl von Schülern; doch da er selber nur stellenweise arbeitete und in seiner Werkstatt es oft bunt und muthwillig herging, suchten Manche andere Meister auf, z. B. Cesare Dandini. Zu seinen namhaften Schülern zählen Zanobi Rossi und Gio. Batt. Vanni; wenig gekannt waren Lorenzo Cerrini, Monanno Monanni und Valerio Fanteri.

Seine Werke:

In Florenz, Uffizien:

1) Judith mit dem Haupte des Holofernes. Auf Holz; kleine Fig. Kleine Wiederholung des Bildes in der Galerie Pitti. s. Text II und Stiche No. 12 und 13.
2) Madonna mit dem Christkinde. Oval. Auf Kupfer; kleine Fig. s. Stiche No. 17.
3) Madonna mit dem Kinde. Auf Holz; kleine Figur.
4) Anbetung der Könige. Auf Leinwand; lebensgross. Nicht vollendet.
5) Christkind auf dem Kreuze schlafend. Auf Holz; kleine Fig. Aus der R. Villa di Castello 1779 in die Galerie gebracht. s. Text II und Stiche No. 18—23.
6) Das Brechen des Brodes. Auf Leinwand; kleine Fig. Skizze.
7) Büssende Magdalena, nackt auf einem Felsen sitzend und zum Himmel aufblickend. Auf Leinwand; lebensgross.
8) Kopie der büssenden Magdalena des Correggio.

In Florenz, Galerie Pitti:

9) Judith mit dem Haupte des Holofernes. Auf Leinwand, Kniestück. Gemalt für den Kardinal Aless. Orsino. Hauptbild des Meisters. s. Text II und Stiche No. 3—11a.
10) Opfer Abraham's. Auf Leinwand; lebensgross. s. Stiche No. 1.
11) Johannes der Täufer in der Wüste. Auf Leinwand; ganze Fig. Gemalt für den Kardinal Carlo de' Medici. s. Stiche No. 15.
12) Anbetung der Hirten. Auf Leinwand; ganze Figur.
13) Gastlichkeit des hl. Julian. Auf Leinwand. Der Heilige ist einem Jüngling beim Aussteigen aus dem Schiffe behülflich. Dies Bild liess Ferdinand II. 1653 durch Pietro Fever auf einem Teppich kopiren. s. Text II und Stiche No. 27—30.
14) Bildniss Odoardo's I. Herzogs von Parma. Auf Leinwand; Halbfig.
15) Männliches Bildniss im Mönchskleid. Auf Leinwand; Halbfig.
16) Bildniss eines jungen Mannes. Auf Leinwand; Halbfig. s. Stiche No. 37.

In Pisa, Dom:

17) Madonna inmitten der hh. Jungfrauen. Altartafel. Nach des Meisters Tode 1626 von Zanobi Rossi vollendet. Restaurirt.

In Neapel, Museum:

18) Hl. Familie: Maria mit dem Kinde, den hh. Johannes und Anna.

In Turin, Galerie:

19) Vision des Jakob. Die grünen Töne sind stark nachgedunkelt, wie dies öfters bei den Gemälden Cristofano's der Fall ist. s. Stiche No. 2.

In Venedig, Seminario della Salute:

19a) Kreuzabnahme. s. Stiche No. 24a.

In Madrid, Museum:

20) Bildniss der Christina von Lothringen (Grossherzogin von Toskana). Ganze Figur.
21 u. 22) Bildnisse eines Grossherzogs und einer Grossherzogin von Toskana. Brustbilder.

In Paris, Louvre:

23) Isabella von Arragonien zu den Füssen Karl's VIII. Die Fürstin fleht vor dem Könige um Frieden für ihren Vater, Alphons II. von Neapel. Auf Leinwand.

In Montpellier, Museum:

24) Madonna mit dem Kinde. Rund. Auf Holz.

In England:

25) Zu Alton Towers, Sammlung Shrewsbury: Weibliches Bildniss; Kniestück. Gutes Werk des Meisters.

In London:

26) Sammlung Wells: Hl. Caecilie, dort dem Domenichino zugeschrieben.

In Wien, Belvedere:

27) Judith. Dort für eine Wiederholung des Bildes in Pitti (No. 9) ausgegeben. Wahrscheinlich nur eine Kopie. s. Stiche No. 14.

In Wien, Galerie Liechtenstein:

28) Hl. Katharina von Siena, vor einem Kruzifixe betend. Das eigentliche Original war von Allori für seinen Freund, den Grafen Bernardo Davanzati Bostichi, gemalt; dieses Bild soll eine kleinere eigenhändige Wiederholung sein. s. Stiche No. 25 u. 26.

Das Bild der Judith in Petersburg ist nur eine Kopie.

s. Baldinucci, Opere. Milano 1808. X. 257—

287. — Richa, Notizie delle Chiese Fiorentine etc. III. 105. VII. 240. VIII. 41. — A. da Morrona, Pisa Illustrata. I. 200. — Serie degli Uomini i più illustri in Pitt. etc. IX. 13 f. — Lanzi, Storia Pitt. I. 197. 220. 222.

Notizen von Fr. W. Unger.

J. Meyer.

Bildnisse des Künstlers.

1) Selbstbildniss in den Uffizien zu Florenz. Gürtelbild. Gest. von P. A. Pazzi. Im Museo Fiorentino. Fol.
2) —— Dass. In Serie di Ritratti. Fol.
3) —— Dass. Gest. von G. B. Cecchi. 4. In: Serie degli Uomini ill. in Pittura etc.
4) —— Dass. Gest. im Umriss von G. P. Lasinio. In Benvenuti's Galerie impér. de Florence. 8.
5) —— Dass. Büste in Medaillon. In Lastri, Etruria Pittrice. II. No. 72.
6) —— Dass. E. Pratesi dis. A. Costa inc. nello studio Toschi. Fol. In: Galerie de Florence (1841 f.).
7) Brustb. nach rechts gewendet, mit Schnurr- und Vollbart. Cristofano Allori, detto il Bronzino etc. naeque in Firenze l'anno 1577, morì l'anno 1621. Gio. Dom. Ferretti del. Girolamo Rossi sc. kl. Fol. (*Notiz von Gruner*).

Nach ihm gestochen etc.

1) Sacrifizio d'Abramo. A. Daverio dis. Rossi inc. 4. In: L. Bardi, Galleria Pitti.
2) Il Sogno di Jacobbe (Jakob's Traum). Dis. da L. Metalli, inc. nello scuola e sotto la direzzione del sig. P. Toschi. In: Massimo d'Azeglio, Reale Galleria di Torino. gr. Fol.
3) Judith mit dem Haupte des Holofernes. Nach dem Bilde in der Galleria Pitti. Dessiné par J. B. Wicar et Gravé par Pre. Alre. Tardieu. Auf dem Bl. steht fälschlich: Aless. Allori pinx. 4. In Wicar's Galerie de Florence.
4) —— Dass. Gest. von M. Gandolfi 1819 nach Fineschi's Zeichnung. Tradidit Caput etc. Fol.
5) —— Dass. Gest. von Gioach. Cantini 1801. Roy. Fol.
6) —— Dass. Gest. von L. A. Claessens. Fol.
7) —— Dass. Calendi dis. Paradisi inc. In: Bardi, Galleria Pitti. Fol.
8) —— Dass. Gest. von J. Carter. Europäische Gallerien. 3. Aufl. Braunschw. 1847. kl. Fol.
9) —— Dass. Gest. von Jazet in Aquatinta. Paris, Goupil & Co. gr. Fol.
10) —— Dass. Radirt von J. L. Lerouge, beendigt von Dambrun. kl. 4.
11) —— Dass. Gest. von J. P. Bitthäuser. 8.
11a) —— Dass. Gest. von Ruben 1864. Fol.
12) —— Dass. Nach der kleinen Wiederholung des Bildes in der Galerie Pitti, in den Uffizien. In Umriss, Lasinio Figlio inc. 4. In: Reale Galleria di Firenze (1827 f.). S. I. ii. Taf. 56.
13) —— Dass. Nach dem gleichen Bilde. G. Sangiunetti dis. G. Guadagnini inc. In: Galerie de Florence (1841 f.). Fol.
14) —— Dass. Nach der Kopie im Belvedere zu Wien gez. von Perger, gest. von J. Blaschke. K. K. Bildergallerie im Belvedere zu Wien, 1821—28. 4.
14a) Judith mit dem Haupte des Holofernes. Photogr. nach dem Originale in Florenz. (1870.) Photogr. Gesellsch. in Berlin. Fol.
15) San Giovanni nel deserto. P. Mantovani dis. Marchi inc. In: Bardi, Galleria Pitti. Fol.
16) Madonna mit dem Kind. Mater amabilis. Halbfigur. Gest. von P. Bettelini nach V. Gozzini's Zeichnung. Das Bild damals in der Sammlung des Hrn. Scitivaux zu Florenz. kl. Fol.
17) Madonna mit dem Kind. Photogr. von Alinari nach dem Originale in den Uffizien zu Florenz. Fol.
18) Das Christkind auf dem Kreuze schlafend. Ego dormio etc. Nach dem Bilde in den Uffizien. Gest. von M. Gandolfi. 1817. qu. Fol.
19) —— Dass. In Umriss, Lasinio Filius sc. qu. 8. In: Reale Galleria di Firenze (1827 f.). S. I. i. Taf. 12.
20) —— Dass. Gest. von Riepenhausen. 8.
21) —— Dass. Lith. von Heinr. Kohler. qu. Fol.
22) —— Dass. Photographie nach dem Originale. Photogr. Gesellschaft in Berlin. (1870.) Fol.
23) —— Dass. Ebenso photogr. Florenz, Alinari (1869). Fol.
24) Das Gastmahl in Emaus. Cena in Emaus. D. Baroni dis. Altini inc. In: Bardi, Galleria Pitti. Fol.
24a) Kreuzabnahme. Nach dem Gemälde im Seminario della Salute zu Venedig photogr. von Naya. (1869.) Fol.
25) Hl. Katharina von Siena, vor dem Kruzifix betend. Nach einer kleineren Wiederholung des Originalbildes, die gleichfalls von Allori sein soll, in der Galerie Liechtenstein zu Wien. Halbfig. Janota sc. 1769. gr. Fol.
26) —— Dass. Gest. von Nic. Bazin. Fol.
27) Die Gastfreiheit des hl. Julian; der Heilige nimmt einen halbnackten aus dem Schiffe steigenden Jüngling auf. Nach dem Bilde in der Galleria Pitti. C. Bozzolini dis. Ferd. Gregori inc. In Lastri, Etruria Pittrice. II. No. 72. Fol.
28) —— Dass. A. Daverio dis. L. Martelli Faentino inc. In: Bardi, Galleria Pitti. kl. Fol.
29) —— Dass. Gest. von G. R. Le Villain. Nach Wicar's Zeichnung. Für Wicar's Galerie de Florence. 4.
30) —— Dass. G. B. Gatti dir. In: Rosini, Storia della Pitt. Ital. Atlas. Taf. 134. kl. Fol.
31) Studie für die Figur des Jünglings auf dem Bilde des hl. Julian. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichn. in den Uffizien.
32) Figur des Schiffers zu demselben Bilde. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichn. in den Uffizien.
32a) Studie zu drei Figuren in demselben Bilde. Photogr. nach einer Handzeichn. in den Uffizien. Florenz, Alinari. Fol.
33) Studium einer Gewandfigur. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichn. in der Accademia delle Belle Arti zu Venedig.
34) Michelangelo Buonarotti, der Jüngere, Dichter (1568—1626). Brustb. in Medaillon. Gest. von V. Franceschini. Fol.
35) Bildniss eines Mannes mit Vollbart. M. Orsi dis. Silvani inc. In: Bardi, Galleria Pitti. 4.

36) Bildniss eines Mannes mit Schnurr- und Knebelbart. M. Orsi dis. G. Dall' Olio inc. In: Bardi, Galleria Pitti. 4.
37) Bildniss eines Jünglings. M. Orsi dis. G. Dall' Olio inc. In: Bardi, Galleria Pitti. 4.

Notizen von W. Engelmann.

W. Schmidt.

Allou. Gilles Allou, Bildnissmaler, geb. zu Paris 1670, † daselbst 2. Febr. 1751. Seine Familie stammte von Beauvaisis. Er verehelichte sich im J. 1702; in dem Heiratsakte wird er wie auch in anderen Schriftstücken als Maler und Architekt bezeichnet; doch weiss man von keinem Bau, der von ihm herrührte. Zum Mitgliede der Malerakademie wurde er den 27. Juni 1711 ernannt, nachdem er die Bildnisse der Künstler Coypel des Sohnes, Coysevox und Boullogne vorgelegt hatte. Die beiden ersteren befinden sich im Museum von Versailles, das letztere, das gestochen worden (s. Stiche No. 1) in der Ecole des Beaux-Arts. Auch das Bildniss seiner Gattin, Anne Allou, geb. Raguinet ist durch den Stich bekannt, der die Inschrift L'Optique trägt (s. No. 3). Die Unterschrift auf zwei Stichen nach von ihm gemalten Köpfen von Bacchantinnen ergibt, dass der Künstler in der königl. Teppich-Manufaktur von Beauvais wohnte (s. Stiche No. 5 und 6). Die Porträts Allou's fanden viel Anerkennung, die nicht unverdient ist; sie erinnern an die geschickten und wirksamen Bildnisse der Epoche von Rigaud und Largillière. Insbesondere zeigt das Bildniss von Coysevox ein bemerkenswerthes Geschick in der Anordnung (s. Stiche No. 2). Seine Arbeiten sind daher noch heutzutage geschätzt.

Allou beschickte die Salons von 1738, 1739, 1740, 1741 und 1742; manche derselben mit mehreren (bis zu 7) Bildnissen.

s. Jal, Dictionnaire. — Archives de l'art français. I. 378. II. 357. — Mariette, Abécedario etc. I. 18. — Guérin, Description de l'Académie. Paris 1715. — Bellier de la Chavignerie, Dict. (woselbst das Verzeichniss seiner ausgestellten Werke).

Nach ihm gestochen:

1) Bon de Boullogne, Maler, in der Rechten Pinsel und Palette. Gürtelb. in Oval. Peint par Gilles Allou pour sa reception en 1711. Gravé par J. N. Tardieu pour sa réception à l'Academie en 1749. Fol.
Die Platte befindet sich in der Chalcographie des Louvre.
2) Coysevox, Bildhauer. Nach dem Bilde im Museum von Versailles gest. von Villerey. In Gavard, Galeries historiques de Versailles.
3) L'optique. Halbfig. einer sitzenden zeichnenden Frau (Allou's Gattin Anne Raguinet). Gest. von M. Dossier. gr. qu. Fol.
4) Amusement espagnol. Junge Lautenspielerin. Gest. von L. Desplaces. 4.
5 u. 6) 2 Köpfe von Bacchantinnen. Gest. von L. Desplaces. 4.
7) Zwei junge Flötenspieler. Gest. von J. B. Robert. 4.

Notizen von W. Engelmann.

J. J. Guiffrey.

Allou. Adélaide Allou, Malerin im 18. Jahrh., geb. zu Paris, verfertigte einige Radirungen in Saint-Non's Manier. Sie war vermuthlich bloss Dilettantin.

1—6) Folge von sechs Ruinenlandschaften: Différentes Vues dessinées d'après nature par Mrs. Hubert Robert et H. Fragonard, peintres du Roy, dans les environs de Rome et de Naples. 1771. kl. Fol. und kl. qu. Fol.
Die Platten existiren noch.
7—10) Folge von vier Bll. mit antiken Vasen nach eigener Zeichnung.

s. Ottley, Notices. — Le Blanc, Manuel.

W. Schmidt.

Allouel. M. F. Allouel, Kupferstecher zu Paris um 1762 thätig.

1) Jean Baptiste Rousseau. 1764.
2) Le Père de Famille. Alter Mann auf der Geige spielend, dabei fünf Kinder. A. V. Ostade p. M. F. Allouel sc. 1762. Fol.

s. Heineken, Dict. — Ottley, Notices.

W. Schmidt.

Allouis. Allouis, Kupferstecher zu Paris um 1740. Dieser, wie Füssli (Neue Zusätze) glaubt, apokryphe Name findet sich auf folgenden Bll. nach J. A. Meissonnier, die bei Huquier père erschienen:

1—9) Sechs Planzeichnungen und drei Aufrisse zu dem Hause des Herrn Berthous. Nach J. A. Meissonnier. 9 Bll. (Katal. Paignon-Dijonval).

W. Schmidt.

Allport. Als von einem J. Allport nach eigenem Bilde gestochen findet sich folgendes Bl.:

Maria Stuart. Ipse p. Fol. Mezzotinto.

Von einem V. Allport:

3 Bilder junger Mädchen. Nach eigener Zeichnung. 4. Aquatinta.

Doch wol derselbe Maler, der wahrscheinlich J. V. Allport hiess.

W. Engelmann.

Allston. Washington Allston, amerikanischer Maler, geb. den 5. Nov. 1779 auf der Pflanzung seines Vaters zu Waccamaw in Süd-Karolina, † zu Cambridge (Mass.) den 9. Juli 1843. Seine erste Erziehung erhielt er in Newport (Rhode-Island), hier auch die erste dürftige Anregung zur Kunst durch einen Jugendgenossen Edward Malbone, der Geschick zur Miniaturmalerei zeigte. Er besuchte dann die Universität in Boston und in Charleston, suchte aber zugleich im Zeichnen und Malen es weiter zu bringen, so gut es ohne rechte Anleitung und Hülfsmittel ging. Er sah indess, dass auf diesem Wege nicht weiter zu kommen, und ging daher nach England, gleich anderen amerikanischen Künstlern dieser Zeit, die angelockt von dem Beispiele Benjamin West's und dem hohen Ansehen, zu dem dieser in England gelangt war, in der

alten Welt ihre Ausbildung und ihr Glück suchten. In London 1801 angekommen, begann A. seine regelmässigen Studien auf der königl. Akademie. Benjamin West, damals deren Vorstand, trat bald zu dem jungen und talentvollen Landsmanne in ein näheres Verhältniss. Schon 1802 brachte A. 3 Bilder auf die akademische Ausstellung. Im J. 1804 besuchte er dann in Gesellschaft des Malers John Vanderlyn Paris und studirte eifrig die damals dort angehäuften Meisterwerke, insbesondere die Venezianer, denen sich sein Talent von Natur aus zuneigte. Darauf machte er seine italienische Reise mit einem fast vierjährigen Aufenthalt in Rom, wo er mit Thorwaldsen, dem Poeten Coleridge und Washington Irving befreundet wurde und besonders mit letzterem, der in ihm ebenso den Maler, wie den Menschen hochschätzte, in vertraulichen Umgang trat. 1809 nach Amerika zurückgekehrt, vermälte er sich zu Boston mit der Schwester des Dr. Channing, brach aber bald wieder auf, um auf's Neue seinen Wohnsitz in London zu nehmen.

Hier machte er seine ersten grösseren Versuche in der historischen Malerei. Das 1811 in der British Institution ausgestellte Bild: Auferweckung eines Todten durch die Gebeine Elisha's, fand Beifall, erhielt einen Preis und ward dann von der Pennsylvanischen Kunstakademie angekauft. Im J. 1817 als Associat der Londoner Akademie aufgenommen, stellte er bald darauf ein Gemälde des Engels Uriel in der Sonne aus, das in den Besitz der Herzogin Sutherland zu Stafford House überging, und nachdem einen Traum Jakobs, der sich jetzt in der Sammlung des Lord Egremont zu Petworth befindet. Der Maler Leslie fand in dem ersteren Bilde eine grosse Zeichnung, verbunden mit einem den Venezianern gleichen Kolorit: ein Urtheil, das man heutzutage schwerlich bestätigen würde.

Inzwischen gefiel sich der Künstler, der 1813 seine Gattin verloren, in England nicht mehr und kehrte 1818 nach Boston zurück. Wie sehr er in London geschätzt worden, bezeugte seine Ernennung zum wirklichen Mitgliede der Royal Academy, die gleich nach seiner Abreise erfolgte. Allein seine beste Zeit war damals schon hinter ihm; in Amerika fehlte ihm die Anregung eines entwickelten Kunstlebens, und zudem war seine Gesundheit schwankend, seine Stimmung düster geworden. Das Bild Elias in der Wüste, das er nach Amerika mitbrachte und dort vollendete, kam in den Besitz des Herrn Labouchère nach England. Er arbeitete seitdem nur mit Unterbrechungen und brachte nicht viel mehr zu Stande. Eine seiner besten Leistungen aus dieser späteren Zeit ist Der Prophet Jeremias (im Yale College zu Newport). Bemerkenswerth sind noch die nachfolgenden Gemälde: Saul, Die Hexe von Endor (Stiche No. 1) und Miriam's Gesang, beide in Privatbesitz zu Boston. Grosse Stücke erwartete man dann von einem umfangreichen Bilde: Das Fest Belsazar's, das A. schon in England begonnen und nun in der Stille mit dem Aufwand aller Mittel vollenden wollte. Allein die Arbeit rückte nicht weiter; die Aufgabe war von vornherein zu gross gefasst, und der Ausführung stellten sich ohnedem äussere und innere Hindernisse, worunter auch pekuniäre Verlegenheiten, entgegen (das unfertige Bild im Athenäum zu Boston).

Im J. 1830 vermälte sich A. zum zweiten Male, zog nach Cambridge (Mass.) und führte dort bis zu seinem Tode ein stilles und eingezogenes Leben. So weit es seine Gesundheit zuliess, beschäftigte er sich noch mit Malerei, sowie mit Literatur und Poesie, für die er schon früh ein hübsches Talent gezeigt hatte. Schon 1813 hatte er einen Band Gedichte herausgegeben, sowie 1814, da er mitunter auch über seine Kunst schrieb, Bemerkungen über das Studium der Landschaft. Sein grosses Bild versuchte er auch dann noch weiterzubringen, bis ihn von dieser fruchtlosen Arbeit in seinem 64. Jahre der Tod abrief.

Allston ist lange überschätzt worden, wenn ihm auch in der jungen amerikanischen Kunst eine bedeutende Stelle zukömmt. Seinen Ruhm bei Lebzeiten zu verbreiten, hat die schrankenlose Anerkennung seiner Freunde Leslie und Washington Irving viel beigetragen. Eine Ausstellung seiner in Amerika vorhandenen Werke, zu Boston im J. 1839, welche 42 Bilder aus allen Gattungen umfasste, machte in der Geschichte der amerikanischen Kunst eine Art von Epoche; allein für den unbefangenen Blick waren hier zugleich alle Schwächen aufgedeckt, welche der Kunst des Meisters anhängen. Er hatte immer die höchsten Ziele im Auge und seine Bestrebungen gingen in's Grosse; allein es war ein unklarer Zug in seiner Kunst, wie er selber für das Phantastische, Geheimnissvolle und Schauerliche von Jugend auf — wo er Räuberszenen malte — einen ausgesprochenen Hang hatte. Und vornehmlich: wenn er sich auch in Rom die alten Meister gründlich angesehen, so reichten doch seine Studien, seine Kenntnisse bei Weitem nicht aus, die grossen Dinge die ihm vorschwebten zur Gestaltung zu bringen. Man hat ihn wol den amerikanischen Tizian genannt, und in der That suchte er nach koloristischen Wirkungen und Stimmungen, wie sie zu seinen Vorstellungen passten. Allein er erreichte nicht was er anstrebte, und von ihm zu den Venezianern ist ein weiter Abstand. Wo er in bescheideneren Grenzen blieb, wie in einzelnen Frauengestalten (Beatrice, Rosalie) und Bildnissen, da vermochte er auch Besseres zu leisten. Unter seinen Porträts sind namentlich diejenigen von Benjamin West im Boston Athenaeum und von Coleridge, gegenwärtig in der National Portrait Gallery zu London, letzteres gemalt 1814, bemerkenswerth (s. Stiche No. 5). Im Uebrigen, so

anerkennenswerth sein Streben war, wird sein Ruf schwerlich auf der Höhe bleiben, die er zu seinen Lebzeiten erreicht hatte.

Seine Schriften:

1) Sylphs of the Season, and other Poems. Boston 1813. 12.
2) Hints to young practitioners in the study of Landscape Painting. London 1814.
3) Monaldi; a Tale. Boston 1841. 16.
4) The Writings of Washington Allston; including his Posthumous Works. Edited by R. H. Dana, jun. 2 Vols. New-York 1850. 12.
5) Lectures on Art, and Poems. Edited by R. H. Dana, jun. New-York 1851. 12.

Nach ihm gestochen:

1) The Witch of Endor. Gest. von Joseph Andrews und Ch. Edw. Wagstaff. Mezzotinto.
2) Jacob's Dream. Gest. von Edw. Goodall. 1829. kl. Fol.
3) Lawsuit decided by Wouter van Twiller. Gest. von F. Romney. In: W. Irving, Knickerbocker's History of New-York. New-York. 8.
4) A Schepen laughing at a Burgomaster's joke. Gest. von William Finden. Ebenda. 8.
5) Bildniss des Dichters Coleridge. Nach dem Bilde in der National Portrait Gallery zu London gest. von Samuel Cousins.
6) Sechs Skizzen, in Facsimile gest. Boston, Steven und Perkins.
7) Outlines and Sketches. Gest. von J. und S. W. Cheney. 18 Taf. mit Medaillon-Bildniss Allston's auf dem Titelblatt. qu. Fol. Boston 1850.

s Tom Taylor, Autobiographical Recollections of Ch. R. Leslie. London 1860. — W. Irving in: Cyclopaedia of American Literature. II. 14—16. — H. T. Tuckerman, Book of the Artists. pp. 137—157.
Notizen von P. Mantz.

J. Meyer.

Alma. Alma-Tadema s. **Tadema.**

Almanah. Almanah, Zeichner und Maler des 17. Jahrh., lebte in Krain. Walvasor (»Ehre des Herzogthums Krain«) nennt ihn einen berühmten Künstler. In Laibach, wo er sich zumeist aufhielt, malte er das Refektorium des Franziskanerklosters mit Fresken aus (nicht erhalten). In der Baron Erberg'schen Kunstsammlung zu Lustthal in Krain befinden sich von ihm zwei Bildnisse des Johann Daniel Baron Erberg und seiner Gemalin Margaretha Dinzel aus Angertburg, gemalt im J. 1667 in der Art der deutschen Schule, kräftig und ausdrucksvoll, aber von dunkler Färbung. Auch sind in der erzbischöflichen Bibliothek in Agram in der Walvasor'schen Sammlung der Kupferstiche und Handzeichnungen, Bd. XVII. pp. 86. 87 und 231, drei Handzeichnungen des Künstlers: 1) Das Schloss Wagensperg in Krain; 2) Die Stadt Laibach; 3) Ein sitzender Krainischer Landjunge. Unter allen dreien die Bezeichnung: Almanah fecit.

J. Kukuljević.

Almand. Jacques Almand, ist Jacob Griesinger von Ulm (s. diesen), den die französischen Glasmaler unter diesem Namen zum zweiten Schutzpatron ihrer Innung gemacht haben, und dessen Gedächtniss sie den 11. Okt. feiern.

s. P. Grass, im Kölner Domblatt. 1863. No. 219.

Fr. W. Unger.

Almansa. Martin de Almansa, spanischer Glasmaler, der sich auszeichnete, von Philipp II. den 17. April 1593 zu seinem Glasmaler im Eskurial ernannt. † 1605.

s. Cean Bermudez, Diccionario, Addenda in der Originalhandschrift.

Zarco del Valle.

Almante. Almante, ein Mönch des Zisterzienserklosters Walkenried am Harz, goss 1218 ein grosses metallenes Becken, welches die Bauern bei der Zerstörung des Klosters vergeblich zu zertrümmern suchten.

s. Leuckfeld, Antiquitates Walkenried. p. 459.

Fr. W. Unger.

Almasio. Giovanni Almasio, namhafter Bildschnitzer (in Holz) von Mailand, † 1865.

s. Ant. Caimi, Memoria degli Artisti nelle Provincie di Lombardia dal 1777 al 1862. Milano 1862.

C. J. Cavallucci.

Almeida. Ignacia de Almeida, s. unter Luiz da Costa.

Almeida. Braz de Almeida, Maler, Bildhauer und Zeichner gegen 1700, geb. zu Lissabon, wo er seine Kunst übte. Seine Zeichnungen sollen geschätzt sein. Vielleicht auch Stecher und derselbe wie B. de Almeyda. s. diesen.

s. Barboza Machado, Bibliotheca Lusitana. Lisbona 1741—59. IV. 82.

*

Almeida. Feleciano de Almeida ist der letzte portugiesische Maler, von dem ein 1696 geschriebenes Manuscript des Felix da Costa redet. Dieser sagt, er habe unbegreiflicher Weise die alten gothischen Maler ohne Rundung und Kraft der Schatten nachahmen wollen, sei aber trotzdem sehr belobt worden, da der Geschmack in Verfall gewesen. Gemälde in seinem Stil sollen sich in der Kapelle der Mutter Gottes des Kriegs-Sekretärs befinden. Er diente 1684 als Schreiber in der Maza do Santo und im folgenden Jahre als Richter.

s. Cyr. Volkmar Machado, Colleccao de Memorias etc. p. 80.

Fr. W. Unger.

Almeida. José d'Almeida, ein portugiesischer Bildhauer und Bildschnitzer, geb. um 1709, † 1769. König Johann V. schickte ihn zu seiner Ausbildung nach Rom; dort soll er ein Schüler des Carlo Monaldi gewesen und sich Manches von den Manieristen Pietro da Cortona und Ciro Ferri angeeignet haben. In Lissabon wurde er dann der Nebenbuhler des Alessandro Giusti, eines Schülers von Conca und Maini. Von seinen Arbeiten in Lissabon werden mehrere

Holzschnitzereien genannt, nämlich eine Figur des hl. Camillo von Lelis in dem Kloster des Ordens dieses Namens, dann Passionsbilder für die Prozessionen der Karmeliter, ferner eine Maria als Mutter der Menschheit und ein hl. Joseph in S. Francisco zu Rabregas; als Steinskulpturen ein hl. Paulus in der Kapelle der Necessidades, und als seine vorzüglichsten Arbeiten ein Johannes der Täufer zu Bemposta und ein hl. Onofrius in Trinidade. Raczynsky sagt, dass sich sein Stil den gothischen und emanuelischen Bauten anschliesse, in denen seine Figuren angebracht sind (?). Von Volkmar wird behauptet, dass er der erste in Portugal gewesen, der gut in Stein zu arbeiten verstanden, namentlich soll er das Nackte sehr gut gezeichnet haben. Schüler von ihm waren Francisco Xavier, Francisco Antonio und Antonio Machado.

Feliz Vicente de Almeida, Bruder des José, war Baumeister und Hofbildhauer. Er soll um 1796 gest. sein.

s. Cyr. Volkmar Machado, Colleccao de Memorias etc. p. 253. — Raczynsky, Les Arts en Portugal. pp. 243. 440. 441. — Ders., Dictionnaire etc. du Portugal. Paris 1847.

Fr. W. Unger.

Almeida. Francisco Thomaz de Almeida, Kupferstecher in Lissabon, Schüler des Bartolozzi. 1845 Professor an der Akademie der Künste und an 70 Jahre alt.

1) Profilkopf nach Rafael.
2) Hl. Bruno nach Sequeira.
3) Verkündigung. Angeblich nach Gran Vasco. Das Gemälde früher in der Kirche des Paradieses, jetzt in der Akademie zu Lissabon.

s. Cyr. Volkmar Machado, Coll. de Memorias etc. p. 291.

Fr. W. Unger.

Almeida. José de Almeida Furtado, s. Gata.

Almelos. Almelos, angeblich Steinschneider: Corp. inscr. gr. 7135. Falsche Lesung anstatt Pamphilos, s. diesen.

H. Brunn.

Almeloveen. Jan (van) Almeloveen, holländischer Radirer gegen Ende des 17. Jahrh. war vermuthlich zu Mijdrecht in der Provinz Utrecht geb., woselbst sein Vater Prediger war (s. Stiche No. 38). Da der Letztere 1616 das Licht der Welt erblickte, so kann unser Künstler nicht 1614 oder 1624 geb. sein, wie man angenommen hat. Auf einem seiner Bll. (No. 22) hat er die Jahreszahl 1683 zugefügt. Er hat sich nach H. Saftleven gebildet, nach dem er auch die Nrn. 1—12 und 13—20 ausgeführt hat. Diese Bll. sind recht ansprechend, insbesondere die der ersten Folge wegen der Anspruchslosigkeit der Motive. Wo aber Almeloveen nach eigenen Erfindungen radirte, zeigt er sich schwach. Seine Landschaften verrathen wenig Naturgefühl und eine oberflächliche Zeichnung. Gänzlich misslungen aber ist das Bl. mit den Bildnissen von Papst Clemens X. und Gisbert Voet (No. 37). Auch ein Schabkunstbl. hat er ausgeführt, das Bildniss seines Vaters (No. 38). Ein Selbstbildniss, wie Kramm will, ist jedoch nicht bekannt, Kramm nahm ohne Zweifel irrthümlich das Bildniss des Vaters dafür.

1—12) Folge von 12 numerirten Bll. mit Ansichten holländischer Dörfer. Nach H. Saftleven. kl. 8.

1) Capel. HSL (verschlungen) invent. J. Almeloveen fec. — 2) Jaarsveld. — 3) Langerack. — 4) Krimpen. — 5) De Hoeck van Kleyn Ammers. — 6) Loopick. — 7) Thienhoven by Ameyde. — 8) Groot Ammers. — 9) Schoonhoven. — 10) Lekkerkerck. — 11) Lecxmond. — 12) Streeskerck.

Kommen sämmtlich auch ohne Nummern vor.

13—16) Die Jahreszeiten in Landschaften. Folge von vier numer. kleinen rautenförmigen Bll. Nach H. Saftleven.

13) Ver. HS. invent. J. Almeloveen fec. 1.
14) Æstas. 2.
15) Autumnus. 3.
16) Hiems. 4.

I. Vor den Künstlernamen auf No. 1, den Namen der Jahreszeiten und den Nummern (auch vor der Luft u. s. w.).

Von dieser Folge gegenseitige Kopien in gleicher Grösse.

17—20) Landschaften mit Wasser. Folge von vier numerirten Bll. Nach H. Saftleven. qu. 4.

17) Der Nachen. HS invent. J. Almeloveen fec. 1.

I. Vor der Nummer, und den Künstlernamen (vor dem Baum auf dem kleinen Feld zur Linken und vor den Bergen im Hintergrund).

18) Der Ausbesserer des Bootes. 2.

I. Vor der Nummer.

Gute Kopien von 17 u. 18 in Walker's Collection of Facsimiles of rare Etchings.

19) Das entlastete Boot. 3.

I. Vor der Nummer.

20) Das belastete Boot. 4.

I. Vor der Nummer (dem Berg und den Bäumen im Terrain zur Linken und dem Kreuz am Weg auf dem Felsen zur Rechten).

21—26) Landschaften. Folge von sechs numerirten Bll. Joan: ab Almeloveen inv: et fec. qu. 4.

21) Das kleine Stadtthor links hinten. 1.
22) Die Schnitter. Unten links die Jahreszahl 1683. 2.
23) Die Windmühle. 3.
24) Das Weib zu Pferde mit vier andern Fig. und einem Hund. 4.
25) Das Segelboot. 5.
26) Die fünf Reisenden. 6.

I. Vor der Schr. und den Nummern.
II. Mit den radirten Nummern.
III. Mit den gestochenen Nummern.

Auf No. 1 die Adr. von G. Valk und die No. 72 des Herausgebers.

IV. Adresse gelöscht.

Die Platten befinden sich in Wien, und kommen häufig neuere schlechte Abdrücke auf chines. Papier vor.

27—32) Landschaften. Folge von sechs nicht numerirten Bll. qu. 8.
27) Die zwei Bauern im Gespräch. Joan: ab Almeloveen inv: et fec.
28) Die Hütte; dabei acht Figuren. Johan Almeloveen inv. et fec.
29) Die drei Boote. Joan Almeloveen Inv. et fecit.
30) Die vier Boote. Joan Almeloveen Inv. et fec.
31) Die Hütte links vorn. Ohne Namen.
32) Die vier Personen im Gespräch. Ohne Namen.
I. Vor der Schr.
Im Spiegel der Natuur en School der tekenkunde, Amsterdam (1790?) sind Abdr. von den No. 27—31 mit getilgter Schr.

33—36) Landschaften. Folge von vier nicht numerirten Bll. Nach Ottley (Notices) bilden sie eine Folge mit den vorigen. qu. 8.
33) Das von dem Mann gezogene Boot. J. A. f.
34) Die kleine Brücke mit drei Bogen. Johan Almeloveen jnv. et fec.
35) Die zwei Männer im Gespräch vorn in der Mitte. Ebenso bezeichnet.
36) Die Brücke mit vier Bogen. Ebenso bezeichnet.
I. Vor der Schr.
Im Spiegel der Natuur etc. sind Abdr. von 34—36 mit getilgter Schr.

37) Papst Clemens X. und der Jurist Gisbert Voet sich umschlingend. Auf einem Papier, welches Clemens in der Hand hält, steht: Clemens X. nat. 1590. Gisbertus Voetius nat. 3. Mart. 1589. Halbfig. Van Eeren sat etc. J. J. Almeloveen Inv. et fec. kl. 4.
I. Im Hintergr. fehlen die Gebäude, näml. die St. Peterskirche zu Rom und der Dom zu Utrecht.
II. Fehlt die Schraffirung in der Mitte auf dem Papier, welches Clemens hält, mit dünner, rechts oben offener Einfassungslinie etc.
III. Mit dieser Schraffirung, die Bordüre verstärkt und geschlossen, auch sonst noch Arbeiten auf der Schulter des Voetius etc.

38) Bildniss des Geistlichen J. van Almeloveen, wol des Vaters von unserem Künstler. Brustb. von vorn; ein alter und sehr magerer Mann mit ungemein grosser und krummer Nase; auf dem Haupt ein schwarzes Mützchen. Im Rand eine zweizeilige Unterschr: Joannes, ab ALMELOVEEN. Ultraj: V. D. M. in Mydregt | Nat: a. d. IX Sept. cIↄIↄcXVI Denat: XIX Octob: cIↄIↄcIxxVIII. J. Almeloveen F. (doch wol Filius) Pinx. et fecit. Schwarzkunst. H. 157 mill. br. 137. Fehlt B. und R. Weigel.
I. Die Hände unter der Kleidung sichtbar, und vor aller Schr.
II. Die Hände weggenommen; die Pl. mit Unterschr. versehen.
Unter diesem Bildniss findet man gewöhnlich einen mit Drucklettern gedruckten sechszeiligen lateinischen Vers Picta manu etc und einen sechszeiligen Niederl. Vers von Henr. Chr. Henninius D.:

Siet hier Almeloveen, wel eer Gods trouwen tolk,
Den yvraar voor de Kerk, en voor Gods heylig volk!
Syn Soon heeft uit de geest hem uitgeprent na't leven;
Geleerdheid, waare deugd hier in syn wesen speeld,
En zijn hier op't papier heel eigen uitgebeeld:
Dus kan de liefd des Soons den Vader 't leven geven!

Notiz von Ph. van der Kellen.

s. Bartsch, Peintre-grav. I. 287 (mit denselben Nrn). — Weigel, Suppléments I. 37. — Chr. Kramm, De Levens en Werken.
Notizen von W. Engelmann.

W. Schmidt.

Almer. Johan Christian Almer, dänischer Maler, geboren in Kopenhagen 1742. Er erhielt 1766 die grosse Goldmedaille der Akademie, wurde nach der Rückkehr von seinen Reisen Zeichenlehrer an der Kunstakademie, und st. in dieser Stellung 1792. Seine Zeichnungen von Ornamenten sind nicht ohne Geschick.

Dietrichson.

Almerico. Andrea Almerico (Almerigo), Architekt aus Padua, lebte um 1625. Man weiss nur von ihm, dass er in jenem Jahr in der Domkirche zu Padua die Marienkapelle, welche den einen Arm des Kreuzschiffes bildet, erbaute und dass Franc. Contino, Oberbaumeister in Venedig, in einer Aufzeichnung von 1639 seinen Entwürfen Beifall zollte.

s. Brandolese, Pitture etc. die Padova. Padova 1795. pp. 123. 261. — Pietrucci, Biografia degli Artisti Padovani.

Fr. W. Unger.

Almeyda. B. de Almeyda oder Almyda (Almeida), wahrscheinlich portugiesischer Kupferstecher um 1700, vielleicht derselbe wie der obengenannte Braz de Almeida. Sein Name findet sich auf dem Titelblatt des grossen Werkes: *Teatro historico genealogico y panegyrico de la Casa de Sousa.* Fol., gedruckt zu Paris 1694. Dasselbe zeigt verschiedene mythologische Figuren und einen schwebenden Engel, der ein Wappen hält. Im Unterrande steht: B. de Almeyda Incid. 1693. P. Giffart Fecit sculptor Regius Parisiis.

Wessely.

Almfelt. Lorentz Axel Fredrik Almfelt, schwedischer Kupferstecher, geb. 3. Aug. 1781, zuletzt Kapitän am Telegrafenkorps in Stockholm, † daselbst 30. Dez. 1844. Ihm werden wol mit Recht eine Anzahl interessanter politischer Karikaturen und Satiren aus den schwedischen Umwälzungsjahren 1809 und 1810 zugeschrieben; er wurde damals als Urheber derselben genannt und hatte in Folge dessen verschiedene Widerwärtigkeiten auszustehen. Wir verzeichnen hier seine Arbeiten, die sämmtlich in Fol. sind, in zwei Abtheilungen:

I. Die Satiren gegen Ugglas:

1) Ugglas steht am Pranger als Eule (schwedisch: Uggla) mit gestutzten Flügeln, mit Kehrbesen und Feuergabel, worauf die Worte: Det Dumma Försvaret (die dumme Vertheidigung). Bez. No. 1.
2) »Dumhetens piedestal«, bez. No. 2.
3) Die Musterung der Bürgergarde 1808. Der Brigadechef Oldenburg und eine Eule (Ugglas) zu Pferd.

4) Oldenburg und Ugglas auf dem Gipfel der Ehre.
5) Ugglas auf der Wage.
6) Ugglas am Galgen. »Hög äfven i sit fall« (Hoch auch in seinem Falle), bez. Final.

II. Die Satiren gegen Schwan, dem Präsidenten des Bürgerstandes im schwedischen Reichstag.

7) Die vier Reichsstände, unter denen der Bürgerstand als ein Schwan, aus dessen Magen Hochmuth, Eitelkeit und Eigennutz herausgucken. Er ist von zwei Satyren umgeben. Unter dem Bilde steht: Högmod, Fåfenga, Egennytta.
8) Der Teufel auf dem Rücken eines Schwanes nach dem Tempel der Unsterblichkeit reitend. Unten sieht man Schwan's Haus in Stockholm.

Dietrichson.

Almi. Bartolomeo di Francesco degli Almi, Maler in Siena, † 1579, wurde 1533 in die Kommission gewählt, welche die Statuten der Malergilde revidiren sollte, und begutachtete und schätzte 1555 die Gemälde, welche Lorenzo di Cristofano, genannt il Rustico mit seinen Genossen für die Brüderschaft des h. Michael in der Abtei S. Donato ausgeführt hatte. Von seinen Arbeiten ist nichts bekannt.

s. Milanesi, Doc. Sen. I. 53. M. 209.

Fr. W. Unger.

Almonacid. Sebastian de Almonacid, Bildhauer, fertigte mit Meister Copin von Holland 1500 die Bildsäulen und übrigen Skulpturen an dem Hauptaltar der Kathedrale zu Toledo für 610000 Maravedis. Dann ging er nach Segovia und verfertigte da in den Jahren 1509 und 1510 für die Kirche mehrere Statuen, die alle schon 1512 durch ein Erdbeben zu Grunde gingen. Später lebte er wieder in Toledo (1527).

s. Cean Bermudez, Dicc.

Fr. W. Unger.

Almor. Juan Almor, spanischer Mönch und Maler, † am Ende des 18. Jahrh. in der Karthause zur hl. Empfängniss bei Saragossa. Für die Kapelle dieses Klosters hat er verschiedene Malereien ausgeführt, von denen jedoch Nichts mehr erhalten ist.

s. Zapater, Apuntes acerca de la Escuela Aragonesa. Madrid 1859. p. 24.

Lefort.

Aloise. Aloise da Napoli, Miniator des 16. Jahrh. Von ihm rühren zwei der 21 noch erhaltenen Chorbücher des Klosters S. Pietro zu Perugia her, die sich sämmtlich durch die Schönheit und feine Ausführung ihrer Miniaturen auszeichnen; es sind die beiden Bücher, welche mit C und D bezeichnet sind. Von diesem Künstler wird nur noch im Verwaltungsbuch No. 18 des Klosters berichtet, dass er nach Vollendung jener Arbeit gestorben sei.

s. Vasari, ed. Le Monnier. VI. 318.

*

Aloisi. Baldassare Aloisi (auch Aluisi) gen. Il Galanino, Maler von Bologna geb. daselbst um 1578, † in Rom 1638. Aus der Schule der Caracci hervorgegangen, erhielt er in seiner Vaterstadt schon früh Aufträge zu Kirchenbildern; so malte er für die Kirche der Carità eine Heimsuchung Mariä und für S. Paolo in Monte ausserhalb der Stadt eine Madonna mit Johannes dem Täufer und dem hl. Franziskus. Dass er zu den guten Meistern jener Schule gerechnet wurde, erhellt aus seiner Theilnahme an den Malereien im Kloster S. Michele in Bosco, dessen Ausstattung mit aller Sorgfalt damals betrieben und von den namhaftesten Bologneser Künstlern ausgeführt wurde (der letzte Rest der Fresken in diesem Jahrh. zu Grunde gegangen). Als die Brüderschaft des hl. Rochus 1605 nach Venedig zu den Gebeinen des Heiligen wallfahrtete, da widmete sie daselbst eine seidene Prozessionsfahne mit dem Bilde des Heiligen, das nach der Zeichnung des Lod. Caracci von Aloisi gemalt war.

Doch verliess A. noch in jungen Jahren (wol zwischen 1606 und 1608) seine Vaterstadt. Der Erfolg, den Annibale Caracci mit seinen Schülern in Rom hatte, lockte auch ihn dorthin. Guido Reni und Michelang. Colonna verhalfen ihm daselbst zu Arbeit, und bald nach seiner Ankunft scheint er für einige Kirchen thätig gewesen zu sein. Baglione meldet, dass ihm in Gesù e Maria am Corso die Hauptaltartafel, Krönung der Maria, zugeschrieben wurde, wogegen Titi (Nuovo Studio di Pittura etc. delle Chiese di Roma. Roma 1708) dieselbe dem Giacinto Brandi beimaß. Indessen, ungeschickt im Verkehr und von zauderndem unentschiedenem Wesen sah sich A. von anderen Künstlern bald zurückgedrängt und daher gezwungen sich durch Bildnisse seinen Unterhalt zu erwerben. Hiermit scheint er denn auch ganz ansehnlichen Beifall und Erfolg erlangt zu haben; insbesondere nach dem Tode Ottavio Leoni's (1628), der der bevorzugte Porträtmaler der kirchlichen Würdenträger und der römischen Aristokratie gewesen. Doch ist wol Baglione, der dies meldet, nach der Weise jener Zeit in seinen Lobsprüchen etwas überschwänglich; dem Leoni ist Galanino jedenfalls nicht gleichgekommen. Eines seiner besten Bildnisse war dasjenige des römischen Edelmannes und Poeten Ottavio Tronsarelli. Man rühmte insbesondere an seinen Porträts die Kraft und das Relief der Darstellung.

Den wenigen Nachrichten Baglione's über den Meister weiss Malvasia nur einige Anekdoten beizufügen. Darnach scheint A. ein Original und zwar von ziemlich grob geschnittenem Holze gewesen zu sein. Im Umgang hatte er nicht die beste Art, und Rücksichten nahm er überhaupt nicht, weder mit Freunden noch mit Fremden. Guido Reni wusste davon mehr als ein Stückchen zu erzählen. Auch musste der Künstler um jeden Preis zu seiner bestimmten Stunde Malzeit halten, und schlechthin Nichts konnte ihn daran stören. Das Alles scheint ihm zu seinem

Fortkommen hinderlich gewesen zu sein, und es ging ihm wol nicht zum Besten. Er starb plötzlich, an einem Unfall, in seinem 60. Jahre und hinterliess mehrere Töchter und Söhne, von denen gleichfalls einige Maler wurden.

Eine Altartafel von ihm, Madonna mit dem Kinde in der Glorie, unten die hh. Sebastian, Rochus und Johannes der Täufer, ist in der kleinen Kirche S. Sebastiano zu Correggio noch erhalten. Sie ist bezeichnet: Baldassar Aloisi Bononien. MDCVII. Das Bild ist also wol gemalt kurz bevor der Meister nach Rom ging. Es ist in der Art der Schule der Caracci mit Fleiss ausgeführt. Das Gleiche gilt von einem Bilde in der Pinakothek zu Bologna: Madonna mit dem Kinde und den hh. Johannes dem Täufer und Franziskus.

Sein Bildniss.

1) Brustb. nach links. Nach dem Selbstbildniss des Meisters in den Uffizien zu Florenz gest. von Carlo Gregorj (nach Campiglia's Zeichnung). Fol. Im Museo Fiorentino.

2) —— Dass. In: Benvenuti, Galerie Impériale de Florence etc. Von G. P. Lasinio in Umriss gest.

3) Brustb. nach rechts. Nach einem Bilde im Besitze seiner Familie. In: Malvasia, Felsina Pittrice II. 134.

s. Baglione, Le Vite de' Pittori etc p. 234. — Malvasia, Felsina Pittrice etc. II. 134—136.— Masini, Bologna perlustrata etc. pp. 132. 420. 615. — Lanzi, Storia Pittorica etc. II. 165. V. 81. — G. Campori, Gli Artisti etc. negli stati Estensi. Modena 1855. Unter Aloisi.

Vito Andrea und Gioseffo Carlo Aloisi, beide Maler und Söhne des Vorigen, von denen sich keine näheren Nachrichten erhalten haben. Von Letzterem, der 30 J. alt starb, erzählt Malvasia nur, dass er ein Exemplar des Vasari mit vielen Anmerkungen von der Hand des Agostino Caracci besass, welches er Malvasia zur Benützung überliess.

Ausserdem erwähnt Crespi noch als Maler einen Giovanni Battista Aloisi, wol ebenfalls einen Sohn des Galanino, welcher 1647 starb. Er nennt seine Gattin und seinen Sohn, weiss aber weiter nichts über ihn zu berichten.

s. Malvasia, Felsina Pittrice etc. II. 136. — Crespi, Felsina Pittrice III. 20.

*

Aloisi ist auch als Radirer durch Kopien nach Lanfranco, Sisto Badalocchio und Guido Reni bekannt.

Von ihm radirt.

1—50) Folge von fünfzig numerirten Bll. (ohne den Titel) nach den Malereien von Rafael in den Loggien des Vatikan's. Gegens. Kop. nach G. Lanfranco und S. Badalocchio. Der Titel ist mit zwei sitzenden das Wappen von Gius. Bernagli tragenden Kindern verziert und hat die Schrift oben: Historia del Testamento vecchio dipinta in Roma nel Vaticano da Raffaello di Urbino. All' M^to. ill^re. Sig^re. D^o. Gioseppo Bernagli etc. Giovanni Orlandi D. D. D etc. Balda^ss. Aloisi Bon. Fe. etc. 1613. kl. qu. Fol. (B. 1—50).

51) Hl. Rochus unter die Armen Almosen spendend. Baldassaro Aluisio Bolon. fecit. S. Rocco che dispensa la sua roba A'Poviri. Anibale Caracio Boloniensis. Inuen. Anno 1614. Gegens. Kopie nach G. Reni's Radirung nach Ann. Caracci's Gemälde (jetzt in der Galerie zu Dresden). gr. qu. Fol. B. 51.

s. Bartsch, Peintre-Graveur. XVIII. 335.

W. Schmidt.

Aloisi. Aloisi oder Aloisio, Name eines aus Kalabrien stammenden in Palermo thätigen Kupferstechers.

Bildniss des Kardinals Nikolaus von Pagni. Der Stecher nennt sich: Alois. Calab. Panorm. kl. Fol.

s. Heineken, Dict. '

W. Schmidt.

Aloisio. Aloisio, gewöhnlich Alewis Frjasin, Architekt aus Mailand, gehört zu den Künstlern, die der Grossfürst Joann III. Ende des 15. Jahrh. behufs der Verschönerung Moskau's aus Italien kommen liess (vergl. Fioravanti). Das Wort Frjasin, das wir in den russischen Quellen neben dem Namen »Alewis« so wie bei einigen anderen italienischen Künstlern des 15. und 16. Jahrh. finden, bedeutete in jener Zeit so viel wie »Italiener« oder »Abendländer« (vielleicht verwandt mit »Franke«). Der von jenen abendländischen Künstlern in Architektur, Malerei und Kunsthandwerk eingeführte Stil wird der frjasische (фряжскій) Stil genannt. Aloisio traf im J. 1494 in Moskau ein, 1499 begann er den Bau des steinernen Palastes oder eigentlich der »steinernen Gemächer« (палаты) »auf dem alten Hofe bei der Verkündigungskirche«, für den Grossfürsten. Bis dahin hatten die russischen Herrscher in hölzernen Häusern gewohnt. Im J. 1508 bezog der Grossfürst Wassili Ioannowitsch den neuen Palast. Das die nördliche Seite des heutigen Palaisvierecks einnehmende, später (im 17. Jahrh. und neuerdings 1842—48 nach altem Muster) besonders in den oberen Stockwerken ausgebaute alterthümliche Gebäude, — die sogenannten терема́ (Teremá, Gemächer) — zeigt in seinem unteren Geschosse noch einige Ueberreste jenes Werkes von Aloisio. Die Teremá sind ein phantastischer Bau, der zugleich an italienische Früh-Renaissance und an maurische Architektur erinnert. — Von den vielen Kirchen, die dem Aloisio zugeschrieben werden, ist so manche durch Feuersbrunst oder von Feindeshand zerstört. Von den noch bestehenden erwähnen wir: die Kirche des Erzengels Michael, welche an Stelle der ursprünglich vom Grossfürsten Joann Kalita gegründeten, dann aber wegen ihrer Baufälligkeit auf den Befehl Joann's III. abgetragenen Kirche glei-

chen Namens, im Wesentlichen nach dem Muster der von Alberti Fioravanti erbauten Uspenski-Kirche von Alewis (dem »Neuen«) errichtet ward. Die Kathedrale in dem »Neuen Frauenkloster« (новодѣвичій монастырь); sie hat die grösste Aehnlichkeit mit den beiden eben genannten Kirchen, doch ist sie im Verlauf der letzten Jahrhunderte so gründlich umgebaut worden, dass sich unmöglich mehr bestimmen lässt, wie viel und welcher Theil des Bauwerks unserm Künstler zuzuschreiben ist. Ferner baute er 1514 eine nicht mehr vorhandene Kirche zu Ehren der Grossmärtyrerin Barbara, dann eine Kirche im Kloster Johannes des Täufers »unter dem Walde jenseit des Flusses« und noch mehrere andere. Auch Ingenieurarbeiten vollführte er in Moskau; so trug ihm z. B. der Grossfürst Wassili Joannowitsch im J. 1508 auf, rings um die Stadt einen Graben mit Steinen und Ziegeln auszumauern und Teiche zu graben; auch verlängerte er die Kremlmauer vom »alten Hof« bis zum Borowizkischen Thurme.

s. Софійскій временникъ (Sophien-Chronik). — Снегиревъ: Памятники Московской древности (Snegirew, Denkmäler des Moskauer Alterthums.) pp. XIV. XIX. XX. XXX. 62 u. 234. — Энцикл. словарь (Encykl. Wörterbuch) II. 60. — Москва или истор. путев. (Moskau oder historischer Wegweiser) II. 290. — А. Мартыновъ, Русская старина въ памятникахъ церковнаго и гражданскаго зодчества (A. Martynow, die Vorzeit Russlands in Denkmälern der kirchlichen und der bürgerlichen Architektur). 2. Aufl., 5. Jahrg. Moskau 1857. p. 77. — П. Агеевъ, Кратній указатель достоприм. больш. Кремл. дворца въ Москвѣ (P. Agejew, Kurzer Anzeiger der Merkwürdigkeiten des gr. Kreml-Palais' in Moskau). Moskau 1865. p. 87. — Рихтеръ, Памяти. древн. зодчества (Richter, Denkmäler der alten Architektur), p. 20 ff. nebst Abbildungen der Teremá.

Ed. Dobbert.

Aloja. Die Aloja (Alloja), Kupferstecher in Neapel, waren vermuthlich Verwandte.

Giuseppe Aloja, Kupferstecher zu Neapel in der Mitte des 18. Jahrh. stach viel für grössere wissenschaftliche Publikationen.

1) Der Bischof Johann von Palafox, der im Ansehen der Heiligkeit starb.
2) Ansicht von Neapel und Umgebung in vier grossen Abtheilungen, jede von 2 Platten. 1759.
3) Mehrere Bll. für: Statica de Vegetabili. Neapel 1756.
4) Bll. für: Antichità di Ercolano. Neapel 1757 ff.

s. Heineken, Dict.

W. Schmidt.

Raffaelle Aloja, Radirer und Stecher, Sohn des Vorigen (?) zu Neapel, Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrh. thätig.

1) Nic. Ignarra, Theolog. Oval. 4.
2) Johannes der Täufer in der Wüste sitzend. Nach G. Reni. gr. Fol.
3) Der hl. Joseph das Kind haltend. Nach G. Reni. kl. Fol.
4) Maria das schlafende Kind auf dem Schoosse haltend, links Joseph. Nach Rubens. gr. Fol.
5) Begräbniss Christi; oben links zwei Engel. Nach Gius. Ribera. Fol.
6—7) Kostüm aus dem Königreich beider Sicilien. 1791. Donna di Gagliano und Donna di Martano. 2 Bll. kl. Fol.

s. Zani, Encicl. — Le Blanc, Manuel.

Notizen von W. Engelmann.

W. Schmidt.

Vincenzo Aloja, Bruder des Vorigen (?), Kupferstecher mit dem Grabstichel und der Nadel, der bekannteste der Familie, war Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrh. im Fache landschaftlicher Veduten thätig. An der k. Zeichenakademie von Neapel bekleidete er eine Professur. Angeblich war er ein Schüler des bekannten Landschaftsmalers J. Ph. Hackert; dies beruht jedoch auf einer Namensverwechselung mit dessen Bruder Georg, der in Neapel eine Kupferstichschule hatte. Auf der Ansicht des Serapistempels finden wir z. B. auch die Bezeichnung: Vinc. Aloja Sculp. Giorgio Hackert direx.

1) Der Tonkünstler Paesiello. Nach Mme. Le Brun. gr. Fol. Als Stecher finden wir V. Aloja angegeben; doch wäre sachlich wahrscheinlicher, dass das Bl. von Raffaelle Aloja herrührte.
2) Veduta degli Aquedotti di Caserta. Nach Karl Hackert. gr. qu. Fol.
3) Recueil des Vues les plus agréables de Naples et de ses environs, dessinées par L. Fergola. 1804—1806. Folge von 27 Bll. qu. Fol.
4) Ansicht von Neapel, von Lucia a Mare. Anna pinx. qu. Fol.
5) Auswurf von Asche durch den Vesuv. Anna del. qu. Fol.
6) Ausbruch des Vesuv's im J. 1779. Anna pinx. qu. Fol.
7) Ansicht des Vesuv's und eines Theiles der Stadt Neapel. Anna pinx. qu. Fol.
8) Anfiteatro Campano a S. Maria di Capua. Nach J. Ph. Hackert. gr. qu. Fol.
9) Avanzi del Teatro di Taormina in Sicilia. Nach dems. gr. qu. Fol.
10) Veduta della Scafa del Garigliano per andare di Napoli a Roma. Nach dems. gr. qu. Fol.
11) Veduta di Marechiano appresso Posilippo a Napoli. Nach dems. qu. Fol.
12) Avanzi del Tempio di Giove Serapide a Pozzuoli. Ph. Hackert pinx. 1789. Vinc. Aloja Sculp. Giorgio Hackert direx. gr. qu. Fol.
13) Italienische Landschaft. Nach A. G. Dunouy.
14) Italienische Landschaft. Nach W. Huber.
15—16) La Tranquilità und Il Gregge, zwei Landschaften mit Hirten und Schafen. Vinc. Alloja Profesre. delle R. Scuole dell' Arti di Disegno incise. In Napoli presso l'autore. Fol.

s. Le Blanc, Manuel. — Ottley, Notices.

Notizen von W. Engelmann.

W. Schmidt.

Einen Alessandro Alloja aus Kalabrien nennt noch Zani (Encicl.) als Stecher.

Alonso. Miguel Alonso, Baumeister, verpflichtete sich 1515, die Pläne und Zeichnungen zu der Kirche N. S. de los Remedios in St.

Christoval de la Laguna auf Teneriffa zu liefern unter Bürgschaft der Steinmetzen Juan Andres und Pedro Alvarez, die den Bau ausgeführt haben werden. Damals baute man jedoch nur ein Schiff. Die Seitenschiffe mit den Kapellen, die Kreuzschiffe und die Kuppel sind später; der Thurm erst 1619 von Manuel Pinedo hinzugefügt.

s. Llaguno y Amirola, Noticias. I. 155.

Fr. W. Unger.

Alonso. Pedro Alonso de los Rios, Bildhauer, geb. in Valladolid, und von seinem Vater Francisco Alonso ausgebildet, ging nach Madrid, wo er 1700 50 Jahr alt starb. Kenner schätzten seine Arbeiten wegen ihrer Natürlichkeit und Einfachheit. Juan de Villanueva war sein Schüler. Von Alonso's Arbeiten sind in Madrid: das Kruzifix de la buena muerte im Vorhofe von S. Francisco; ein hl. Benedikt, hl. Dominikus von Silos, eine hl. Gertrudis und hl. Maria von Villanueva an verschiedenen Tabernakeln in S. Martin; ein hl. Johannes von Sahagun in S. Felipe el Real; in S. Pedro Paulus und der Evangelist Johannes am Hauptaltar; in S. Andres Evangelist Johannes; endlich noch verschiedene Werke in S. Gines und S. Cayetano und ausserhalb Madrid ein hl. Bruno an dem Tabernakel im Kapitelsaale der Karthause von Paular. Eine Statue der Empfängniss in S. Felipe el Real ging bei einem Brande unter.

s. Cean Bermudez, Dicc. I. 18. 231. VI. 55.

Fr. W. Unger.

Alophe. Marie Alexandre Alophe, Maler und Lithograph zu Paris, geb. daselbst den 6. Juni 1812, erhielt seine Ausbildung unter Camille Roqueplan und Paul Delaroche. Er gehört zu jenen französischen Modemalern, welche mit oberflächlicher Geschicklichkeit gefällige — bisweilen auch frivole — Gegenstände für den Geschmack des grösseren Publikum's behandeln und mit solchen Darstellungen, welche durch den Stich oder die Lithographie vervielfältigt werden, auf dem Markte des gewöhnlichsten Kunsthandels sich ausbreiten. Zur Verflachung der Kunst haben solche Talente des leichtesten Gewichts nicht wenig beigetragen. Nachdem Alophe seit 1838 längere Zeit erst mit Bildnissen aufgetreten, hat er sich später insbesondere dieser industriellen Thätigkeit zugewendet und dann eine ganze Reihe von Darstellungen jener Gattung auf Stein gezeichnet. Grösstentheils nach eigener Erfindung; doch auch nach Anderen, insbesondere nach Dom. Papety, Ch. L. Müller und Guérard, von denen zwar der erstere zu den besseren Meistern der französischen Schule zählt, doch auch bisweilen jenes leichtfertige Genre nicht verschmäht hat. — Gegenstand dieser Kunst sind natürlich vor Allem hübsche Frauengestalten, in allen möglichen Kostümen und koketten Wendungen, sei es beim Gebet in der Kirche, oder im Park beim Stelldichein. Doch fehlen andrerseits zur Würze auch Unglücksszenen von sentimentaler Färbung nicht. Wir nennen nur einige bezeichnende Bll.:

a) Von ihm gezeichnet und lithographirt:

1—12) Les Femmes rêvées. 12 Bll. gr. Fol. Mit charakteristischen Aufschriften: La présentation. Le billet doux. Les fleurs des champs. La passion des roses. Contemplation. Au bord de la mer. Une Amazone. La prière. Premières Amours. Une voisine. La passion des chiffons. Près du torrent.

b) Von ihm nach Anderen lithographirt:

1) Les hommes du jour. 113 Bildnisse. kl. Fol. Paris, Goupil. Einige derselben von ihm selbst gezeichnet.
2) La Primavera. Nach Dom. Papety. Fol.
3) L'Autunno. Nach dems. Fol.
4) Petite folle. Nach Ch. L. Müller. Fol.

c) Nach ihm lithographirt:

1) Collections de sujets de genre. D'après Alophe, Lenfant de Metz, Dejonghe etc. 64 Bll. Fol. Paris, Goupil.

s. das Verzeichniss seiner ausgestellten Werke in Bellier de la Chavignerie, Dict.

Notizen von W. Engelmann.

*

Alovigi. Andrea Alovigi (auch Aloisi, Aloysii und di Luigi), genannt L'Ingegno. Unter dem Namen eines solchen Malers kommen eine beträchtliche Anzahl von Bildern vor, von denen es zweifelhaft ist, ob sie von Fiorenzo di Lorenzo, dem umbrischen Zeitgenossen Perugino's, von Pinturicchio oder anderen verwandten Meistern herrühren. Ueber Andrea selber haben wir nur den Bericht Vasari's im Leben Perugino's und die Aufklärung, welche neuerdings Rumohr (s. die Literatur) darüber nach urkundlichen Quellen gegeben hat. Vasari erzählt, und zwar erst in der zweiten Ausgabe von 1568, während in der ersten von 1550 des Ingegno gar nicht gedacht ist: Andrea habe als Perugino's Schüler mit Rafael gewetteifert, seinem Meister im Sitzungssale des Cambio (Wechselgerichts) zu Perugia geholfen und darin einige schöne Gestalten gemalt; ferner auch zu den Arbeiten Perugino's in Assisi und zu denjenigen in der sixtinischen Kapelle mitgewirkt. Allein die grossen Hoffnungen, welche Ingegno erweckt, seien durch sein plötzliches Erblinden vereitelt worden, worauf ihm Papst Sixtus zu Assisi ein Jahrgehalt angewiesen, das er bis in sein 86. Jahr bezogen habe. Die chronologischen Widersprüche dieser Erzählung hat Rumohr aufgedeckt, insbesondere auch jenen Umstand der Erblindung als Irrthum dargethan. Er hat zugleich nach urkundlichen Nachrichten (namentlich Quittungen), die ihm in Assisi zukamen, erwiesen, dass Andrea zwischen 1484 und 1511 zu Assisi lebte und in dieser Zeit die Aemter eines Prokurators, Schiedsrichters, päpstlichen Richters (sindicator Potestatis) und päpstlichen Kassirers (Camerarius Apostolicus)

hintereinander bekleidete. In solchen Stellungen bezog er natürlich vom Papste — sicher nicht von Sixtus IV., der 1484 starb — eine Besoldung, nicht aber wie Vasari meinte einen Ruhegehalt.

Möglich, dass Andrea auch Maler gewesen; aber erwiesen ist dies nicht, und mit seinem Namen bezeichnet finden sich keine Bilder. Auch die urkundliche Nachricht, welche Rumohr aus dem öffentlichen Sekretariat zu Assisi beibringt, dass nämlich Magister Andreas Aloysii eine Anweisung erhielt für die Malerei von Wappen an dem Platze und den Thoren der Stadt, beweist nicht, dass Andrea selber diese ausgeführt habe; nach dem Wortlaut der Stelle kann er ebenso gut nur die Bezahlung vermittelt haben. Daher ist auch die fernere Vermuthung Rumohr's, dass ein früher im Privatbesitz zu Florenz mit den Zeichen A. A. P. befindliches Gemälde von Andreas herrühre, durch Nichts begründet. Rumohr las diese Buchstaben als Andreas Aloysii Pinxit und schrieb dann nach den Merkmalen, welche das Bild zeigte, einige Wandmalereien zu Assisi dem angeblichen Meister zu. Allein nichts berechtigt jene Zeichen so auszulegen.

Dagegen hat Rumohr richtig erkannt, dass dem Andreas eine Anzahl Fresken und Tafelbilder ohne allen Grund zugeschrieben worden. Lanzi hat sogar den Charakter seiner Malerei näher bestimmen wollen: Der Ingegno sei der Erste, welcher der Manier der umbrischen Schule mehr Grösse, ihrem Kolorit mehr Lieblichkeit gegeben habe; während doch die Fresken zu Assisi, aus denen er dies schliessen wollte, urkundlich in eine spätere Zeit fallen. — Die Werke, welche unter dem Namen des Andrea bekannt sind, führen wir in Folgendem an.

Die dem Ingegno in Assisi und der Nachbarschaft beigemessenen Fresken tragen alle ein gemeinsames Schulgepräge:

1) Madonna mit dem Kinde in einer Glorie von Seraphim, am Thore S. Giacomo; von umbrischem Charakter (nach Mündler vielleicht von Pinturicchio).

2) Madonna zwischen dem hl. Hieronymus und einem anderen Heiligen, in einer Vertiefung an der äusseren Fassade von S. Andrea; erinnert so lebhaft an die Werke von Fiorenzo di Lorenzo, dass dieser für den Urheber gelten könnte.

3) Jungfrau und Kind zwischen den hh. Franziskus und Hieronymus aus dem alten Kloster der Benediktinerinnen (jetzt delle Mantelluccie).

4) Madonna mit dem Kinde und dem hl. Franziskus vom Durchgang von S. Antonio.

5) Jungfrau mit dem Kinde, Heilige und Seraphim, früher in einer kleinen Kapelle zu Mojano bei Assisi, alle drei auf Leinwand übertragen und jetzt im Museum zu Assisi, von perugineskem Charakter und die Mitte haltend zwischen dem Stil Fiorenzo's und dem schwächeren des Tiberio von Assisi.

In Galerien Italien's und des Auslandes finden sich im Stil verwandt mit jenen Fresken und einander gleichend:

6) Madonna mit Kind im Museum zu Neapel.

7) Madonna mit Kind, das auf einer Brüstung steht. Unter dem Namen Pinturicchio's in der Nationalgalerie zu London.

8) Madonna mit Kind im Musée Napoleon III. im Louvre zu Paris.

9) Madonna mit Kind in der Galleria Oggioni in der Brera zu Mailand.

10) Madonna mit Kind im Kloster S. Chiara zu Urbino, dort dem Rafael zugeschrieben. Auf der Rückseite die offenbar apokryphe Inschrift: Fu compra da Isabeta da Gubbio matre di Rafaello Sante da Urbino fiorini 25 1488.

Alle diese Madonnenbilder (No. 6—10 sämmtlich Halbfiguren) scheinen einem und demselben Original entnommen, das sie übertrifft und könnten wol Wiederholungen desselben von der Hand des Fiorenzo di Lorenzo sein. Dieses Original ist:

11) Madonna mit Kind in mandelförmiger Glorie mit acht Cherubsköpfen auf Goldgrund. Im Besitze des Herrn Anthony Stirling zu London. Die Formen in diesem Bilde sind besser, die Gesichtszüge ausdrucksvoller, die Gewandung natürlicher und die Farbe gefälliger. Als Urheber desselben möchte mit dem meisten Rechte Pinturicchio gelten.

Weiterhin werden als Werke des Ingegno bezeichnet:

12) Madonna das Kind auf ihrem Schoosse anbetend, zwischen zwei Engeln. Im Palazzo de' Conservatori al Campidoglio zu Rom. Fresko in der Art der Malereien zu Assisi (verdorben und restaurirt, zum Theil in Oel übermalt). Vermiglioli (Memorie di B. Pinturicchio. Perugia 1837. p. 73) schreibt dasselbe dem Pinturicchio zu, Passavant dagegen (Rafael I. 501) dem Ingegno. Es erinnert ebenfalls an Fiorenzo di Lorenzo.

13) Der hl. Michael, auf den Drachen tretend, in einer Landschaft, Fresko. In der Casa Gualtieri zu Orvieto (wo es der Maler Cornelius 1812 auffand und restaurirte), aus der Kapelle S. Brizio der Kathedrale daselbst. Augenscheinlich ein Werk des Eusebio, eines der Gehülfen Perugino's, nach Mündler vielmehr von Luca Signorelli.

14) Madonna und Kind zwischen Heiligen und zwei Donatoren (Herzog und Herzogin von Urbino?), im Karlsruher Museum. Aus der umbrischen Schule, aber vom Ende des 16. Jahrh.

15) Kleine Madonna, in der Sammlung Volkman zu Florenz. Das Bild mit dem Zei-

chen A. A. P., welches Rumohr Andreas Aloysii Pinxit las.

16) Thronende Madonna mit dem Kinde und Heiligen, im Louvre zu Paris (abgebildet in Ch. Blanc, Histoire des Peintres, Ecole Italienne No. 123). Verräth deutlich die Hand des Giannicola Manni.

17) Vier Sibyllen in der Unterkirche des hl. Franziskus zu Assisi wurden von Vasari dem Ingegno beigelegt, sind aber urkundlich ein Werk des Adone Doni.

18) In der kleinen Kirche Madonna di Monte Luce zu Perugia Wandmalereien, wahrscheinlich von Domenico di Paris Alfani (Mündler).

Endlich werden ihm noch von Gambini (Guida di Perugia, p. 44) Fresken in der alten Kapelle des Klosters S. Pietro zu Perugia beigemessen.

Wie man sieht, ist es bis jetzt nicht möglich, dem Andrea Alovigi ein Bild mit Sicherheit zuzuschreiben.

s. Vasari, ed. Le Monnier. VI. 55. 76—80. — Rumohr, Italienische Forschungen. Berlin 1827. II. 328—330. — Pungileoni, Elogio Storico di Timoteo Viti. Urbino 1835. — Mezzanotte, Della Vita etc. di Pietro Vannucci. Perugia 1836. — Crowe and Cavalcaselle, History of Painting in Italy. III. 161—165. — Mündler, Beiträge zu Burckhardt's Cicerone. Leipzig 1870. p. 18.

Notizen von A. von Zahn.

* *Crowe und Cavalcaselle.*

Unter seinem Namen gestochen:

1) Hl. Familie. Zwischen den Beinen der sitzenden Madonna steht das Kind, welchem Engel Trauben überreichen, während andere Putti schwebend im Baume rechts spielen. Neben der Maria steht Joseph, hinter ihrem Stuhle und darauf gelehnt die hl. Elisabeth. Gest. von Nic. Tardieu in Basan, Recueil d'estampes. I. Tav. 74, nach einem Bilde das sich im Besitz des Königs von Frankreich befand. Fol. Die Komposition, welche Einflüsse Correggio's und Rafael's zeigt, ist keinenfalls von Andrea Alovigi und wurde später dem Michelangelo Anselmi zugeschrieben.

2) Madonna mit dem Kinde (Halbfig.). In Umriss. In Rosini, Storia della Pitt. Ital. IV. 63, nach einem Bilde im Besitze des Verfassers, das derselbe dem Meister zuschreibt.

3) Madonna das Kind anbetend zwischen zwei Engeln. Gest. in der Descrizione del Campidoglio nach dem im Konservatorenpalast daselbst befindlichen Bilde.

*

Aloy. Aloy, Bildschnitzer (imaginator) und Bürger in Barcellona, verfertigte 1351 einige Statuen an einem Holzwerk im Chor der Kathedrale von Gerona, das die Potentia genannt wurde.

s. Villanueva, Viage liter. XII. 176.

Fr. W. Unger.

Aloy. Comañes Aloy, Goldschmied in Tortosa, verfertigte 1646 mit Agustin Roda für die dortige Kathedrale eine silberne Custodia (Gefäss zur Aufbewahrung der aus der Montranz genommenen Hostie), die aber bei der Ausplünderung der Reliquienkammer (Relicario) durch Marschall Suchet verschwunden zu sein scheint.

s. Cean Bermudez, Dicc. — Ford, Handb. for trav. in Spain. p. 397.

Fr. W. Unger.

Aloysio. Fr. Aloysio da Crema. Nach einem so benannten Künstler, der in Zani's Enciclopedia indess nicht erwähnt ist, wurde gestochen:

B. Crispinus a Viterbio, Capucinus. Gest. von Al. Cunego. Fol.

W. Engelmann.

Aloysio. Tommaso Aloysio Juvara, Kupferstecher, geb. zu Messina 13. Jan. 1809. Seine besonderen Anlagen für die zeichnenden Künste, die schon in früher Jugend hervortraten, bestimmten die Eltern ihn im Alter von 16 Jahren nach Rom zu senden, um an der Akademie von San Luca daselbst sich zum Künstler zu bilden. Die Stadt Messina warf ihm zu diesem Zwecke eine Pension aus, und A. begann seine Studien unter der Leitung des Camuccini. Als kunstfertiger Zeichner wandte er sich sodann nach Parma, um sich gänzlich der Kupferstecherkunst zu widmen, die dort damals unter der Leitung P. Toschi's in besonderer Blüte stand. An der Akademie von San Luca im J. 1827 mit der ersten Medaille der ersten Zeichnungsklasse belohnt, erhielt er im nächsten Jahre von der Calcografia den Auftrag zwei Platten zu stechen: Den hl. Johannes nach Guercino und Einen hl. Bartolomäus nach seinem Meister Camuccini, welche Kunstwerke er mit Verständniss und Liebe ausführte. Dadurch in weiteren Kreisen bekannt geworden, wurde er im J. 1836 vom Stadtrathe Messina's zur Leitung der Kupferstecherschule berufen, und dann im J. 1842 nach Paris und London gesendet, um sich daselbst die verschiedenen Sticharten in Stahl, Mezzotinto und Aquatinta, sowie die Technik des Holzschnittes anzueignen. So weiter ausgebildet, hatte er die Stecherkunst nicht bloss in Messina zu lehren, sondern bald auch in Neapel, nachdem im Laufe des J. 1846 am Institut der Künste daselbst eine Schule errichtet worden, zu deren Leitung A. mit der Verpflichtung berufen wurde, 6 Monate in Messina und 6 Monate in Neapel zu unterrichten. Als dann Ricciani, der Leiter der Kupferstecherschule im ernsten Stile, Ende des J. 1849 starb, wurde nach ausgeschriebenem Konkurs A. an dessen Stelle berufen und 1850 definitiv zum ordentlichen Professor an der höheren Kupferstecher-Schule ernannt. Er wurde nun auch Mitglied aller namhaften Akademien und kam durch seine Werke in Italien zu grossem Ansehen. Da er bei der grossen Ausstellung in Neapel 1855 die goldene Medaille nicht mehr erhalten konnte, indem er schon früher alle derartigen Belohnungen erwor-

ben, wandte sich das Preisgericht an den König, der darauf den Künstler mit dem Verdienst-Kreuze auszeichnete. Auch ernannte ihn 1859 die königliche Akademie zu ihrem wirklichen Mitgliede, eine Ausnahme, die ausser ihm nur noch zu Ehren Morghen's gemacht worden.

Die Stiche Aloysio's wurden sehr geschätzt und auf den internationalen Hauptausstellungen ausgezeichnet; so in Paris 1855, in London 1861 und in der Italienischen von 1861. In letzterer ertheilte das Schiedsgericht für die Abtheilung des Zeichnens keine Preise, weil die besten Leistungen dieser Gattung ausserhalb des Konkurses standen, indem A. zur Jury selbst gehörte. Auf der Pariser Weltausstellung von 1867 wurden Aloysio wie auch Calamatta übergangen. Eine Stelle aus dem Briefe, welchen bei dieser Gelegenheit Henriquel Dupont an den Künstler schrieb, ist nicht ohne Interesse: »J'aurais été heureux de vous donner la nouvelle d'une recompense accordée a un travail de cette importance (die Madonna nach Rafael); mais malheureusement les ouvrages sérieux ne sont pas appréciés par des juges qui se laissent séduire par les ouvrages d'un très-petit genre; les médailles ont été distribuées en très-grande partie aux graveurs à l'eau-forte, aux graveurs sur bois. Un jury nommé par le très grand nombre d'artistes des genres secondaires, devait amener ce triste resultat«. Aloysio's Grabstichelarbeiten bekunden einen Künstler, der unermüdlich und ohne auf Gewinn auszugehen das Höchste anstrebt. So die in Stahl gestochenen Bildnisse des Rubens und des Van Dyck, das des Generals Filangeri, das des Rembrandt in Mezzotinto; ferner die Porträts der Herzogin von Castel Brolo und der Fürstin von Monte Vago und insbesondere die Bildnisse Pius' IX. und der Marchesin Sant' Angelo, beide letzteren vom Künstler selbst nach dem Leben gezeichnet und in der sorgfältigsten Weise gestochen. Ferner stach er, auf Bezahlung verzichtend, das Bildniss des Dante nach dem Freskobilde im Gerichtspalast zu Florenz zu dem grossen Werke: »Dante e il suo Secolo«, das bei Gelegenheit der hundertjährigen Feier des Dichters 1865 herausgegeben wurde.

Aber Aloysio's Hauptwerk, das unter den namhaften Arbeiten des Grabstichels seine bleibende Stelle einnimmt, ist der Stich (No. 3) nach Rafael's Gemälde, das sich ehemals in dem k. Schlosse zu Neapel befand und die von Heiligen verehrteJungfrau darstellt (jetzt im Privatbesitz zu Madrid und neuerdings zum Verkaufe in Paris ausgestellt). Dieses Bl., das der hervorragende französische Stecher Henriquel Dupont als wunderbar gestochen bezeichnete, ist des Meisters letzte Arbeit, für welche er 1868 die einzige goldene Medaille erhielt, welche vom Schiedsgericht der Berliner Ausstellung für die Abtheilung des Kupferstiches votirt wurde. Mercurj, der erste unter den lebenden italienischen Kupferstechern, war der Ansicht, dass die Veröffentlichung dieses grossen Stiches diese Kunst, die heute in Italien so sehr darnieder liege, zu neuen Ehren erheben werde. In der That ist das Bl. besonders werthvoll durch die vollendete Ausführung sowie durch die Eigenthümlichkeit des Meisters, alle Mittel, über die er verfügt, zusammenzufassen, um den Charakter des Malers wiederzugeben und die Wirkung des Gemäldes auch mit dem Grabstichel zu treffen. Dabei geht er nicht mit der nüchternen Strenge einer Schulregel zu Werke, sondern mit einer künstlerischen Freiheit, welcher die Gewandtheit der Hand vollkommen entspricht.

Von den zeitgenössischen Meistern seines Fachs ist A. sehr geschätzt. Als Calamatta von einer Kommission, die der damalige Diktator Garibaldi ernannt hatte, um das Istituto di Belle Arti zu reformiren, von Brüssel nach Neapel berufen wurde, lehnte er dankend ab, mit dem Bemerken: sie hätten ja in Neapel den Professor Aloysio, für den er selber die grösste Achtung hege. Auch von der Kritik ist A. sehr günstig beurtheilt worden. Aeussere Ehrenbezeugungen und Orden sind ihm mehrfach verliehen worden.

Auch als Lehrer hat sich A. ausgezeichnet. Aus seiner Schule zu Neapel, welche die verschiedenen Stichweisen und auch den Holzschnitt pflegte, sind tüchtige Stecher hervorgegangen, wie Cucinotta, Di Bartolo, Micali, Lobrando und Tramontano, welche letztere sich insbesondere der Xylographie gewidmet haben. Ausser seiner Lehrstelle bekleidete A. noch das Direktoramt des mit dem Stiche des Stadtplanes von Neapel beschäftigten Stecherkabinets. Neuerdings ist er nach Rom an die Spitze der Calcogrofia Camerale als Nachfolger Mercurj's berufen worden. — Auch mit der Feder ist er für seine Kunst thätig gewesen. Man hat von ihm zwei gedruckte Abhandlungen die er in der kgl. Akademie der Archaeologie, Kunst und Wissenschaft in Neapel vorgetragen hatte (s. seine Schriften).

Von ihm gestochen:

1) Hl. Johannes der Täufer. Nach Guercino da Cento. Fol.
2) Madonna mit dem Kinde. Nach dems.
3) Madonna mit dem Kinde, von den hh. Caecilia, Katharina, Petrus und Paulus verehrt. Nach Rafael's Gemälde, das sich früher im kgl. Schlosse von Neapel befand. (s. Text). (1868). gr. Fol.
4) Madonna. Nach Camuccini.
5) Hl. Bartholomaeus. Nach dems. Fol.
6) Hl. Karl Borromaeus. Nach Mancinelli. Fol.
7) Bildniss der Fürstin von Montevago. Nach Duca di Casarano.
8) Bildniss der Herzogin von Castel Brolo. Nach Patamia.
9) Bildniss des Rembrandt. Nach dessen eigenem Bilde. Se ipse p. Mezzotinto. Fol.
10 u. 11) Bildnisse des Rubens und Van Dyck. Beide nach Rubens.

12) Bildniss des Kardinals Villadicane. Nach Panebianco.
13) Bildniss der Marchese Nicceola Santangelo. Nach eigener Zeichnung.
14) Bildniss des Papstes Pius IX. Nach eigener Zeichnung.
15) Il Generale Carlo Filangieri, Principe di Satriano, Duca di Taormina. Nach der Büste des Tito Angelini. Rund. Fol.
16) Bildniss des Dante Alighieri. Nach Giotto's Fresko im Gerichtspalast zu Florenz. Zu dem Werke Dante e il suo Seculo zur Säkularfeier des Dichters im J. 1865.

Ausserdem hat A. gezeichnet: Darstellung im Tempel, nach dem Bilde Girol. Aliprandi's in Messina, und Christus vor Pilatus nach Van Dyck.

C. J. Cavallucci.

Wahrscheinlich sind von demselben Stecher folgende Radirungen in dem Werke: *Biografie e Ritratti d'Illustri Siciliani morti nel cholera l'anno 1837. Palermo 1838.* 8.

17) Antonio Bivona, Naturforscher. Patania del. Aloysio inc. Büste und kl. 4. wie die folgenden Nrn. 18—22.
18) Luigi Garofalo; ebenso.
19) Canonicus Giuseppe Alessi; ebenso.
20) Antonio delle Rovere; ebenso.
21) Giuseppe Tranchina; ebenso.
22) Vincenzo Riolo; ebenso.

Schriften des Aloysio:

Delle correzioni galvaniche sulle incisioni topografiche in Rame. Napoli 1864.
Della storia e dello stato odierno dell' arte della incisione. Napoli 1868.

Wessely.

Aloysius. Aloysius, Architekt um 500 n. Chr., dem Theodorich der Grosse die Restauration der Thermen und des Palastes zu Aponus, dem heutigen Abano bei Padua, auftrug.

s. Cassiodori Varia. II. 39.

Fr. W. Unger.

Alpais. Magi.ter G: Alpaïs zu Limoges (Lemovicarum) nennt sich durch Inschrift im Innern des Deckels der Verfertiger einer sehr ungewöhnlich gestalteten Schale von vergoldetem und emaillirtem Kupfer, die aus der Abtei Montmajour bei Arles stammt, wo sie vermuthlich als Ciborium gedient hat, und jetzt in der Sammlung des Louvre zu Paris aufbewahrt wird. Sie scheint um 1200 oder spätestens um die Mitte des 13. Jahrh. verfertigt zu sein. Der konische Fuss ist an seinem untern Theil von einer Arabeske im romanischen Stil eingefasst, welche lebhaft bewegte Figuren von Menschen und phantastischen Thieren umschlingt. Das sphärische Gefäss ist in der Mitte durch zwei Bänder gleichsam eingeschnürt und so getheilt, dass die obere Hälfte den Deckel bildet. Jede Hälfte ist durch verzierte Streifen in acht viereckige und sechzehn dreieckige Felder getheilt, und befinden sich in den erstern Heilige, in den letztern Engel, beide als Brustbilder auf emaillirtem und mit romanischen Arabesken verziertem Grunde. Die einfassenden Bänder sind an den Kreuzungspunkten mit Edelsteinen geschmückt. Der Knauf ist von einer romanischen Arkade umgeben, welche in jeder der vier Abtheilungen die Büste eines Engels mit Nimbus enthält. Eigenthümlich ist die Behandlung der Figuren, deren Köpfe erhaben gearbeitet sind und an dem Knauf ganz frei stehen, während die übrige Figur nur gravirt ist. Nur die Arabeske des Fusses ist ganz erhaben gearbeitet. Bemerkenswerth ist noch die Verzierung des Randes der Schale, die aus zwei sich wiederholenden arabischen Buchstaben in kufischer Schrift zu bestehen scheint. Darcel hat eine Erklärung dieser Zierrathen versucht. Danach bedeutet die Arabeske des Fusses den Kampf des Menschen mit dem Bösen, die 16 Heiligen an der Schale und dem Deckel sind die Apostel und die grossen Propheten als die Verkünder der Erlösung, die vier Engel an dem Knauf stellen die Erze gel vor, welche in der Hostie dem Menschen den Erlöser vorführen, und die übrigen 32 Engel, meint er, möchten die übrigen acht Engelchöre, jeden durch vier Engel vertreten, bedeuten. Indessen hat diese Erklärung immer etwas Willkürliches und Unsicheres.

Der Name des Meisters hat zu einem Streit eigenthümlicher Art Veranlassung gegeben. Ueber die Bedeutung des Magi.ter für Magister ist man einig; aber Du Sommérard hielt den Namen Alpais für griechisch, und danach glaubte man in diesem Geräth eine Bestätigung der Hypothese zu finden, wonach die Kunst des Emaillirens in Limoges durch eine Kolonie griechischer Handelsleute eingeführt sein sollte. Texier und Darcel haben aber mit Recht den griechischen Ursprung des Namens bestritten. Ebenso richtig weist Laborde darauf hin, dass die Form des Gefässes in Verbindung mit der als inhaltlosem Zierrath verwandten kufischen Schrift das Gepräge des orientalischen Einflusses an sich trägt, welcher sich durch heimkehrende Pilger, durch die Kreuzzüge und wol auch durch Beziehungen zu Spanien im Abendlande geltend machte.

s. De Laborde, Notice des émaux etc. du Musée du Louvre. Paris 1853. I. 50, mit Abbild. der Inschr. — Darcel in: Annales archéologiques. XIV. 5—11, mit Abbild. des Gefässes. — Texier, Essai sur les Emailleurs de Limoges. pp. 83. 117. 130. — Labarte, Arts industriels. III. 468. 692. 693.

Fr. W. Unger.

Alphen. W. van Alphen, nach Heineken, Dict., Name eines Malers, den man auf dem Bildniss von Oldenbarneveld, gest. von W. Delff, findet. Bei Bryan-Stanley wird er William genannt und als holländischer, um 1620 lebender Bildnissmaler bezeichnet. Die ganze Annahme beruht auf einem Irrthume; das Bildniss des Oldenbarneveld ist von W. Delff nach Mireveld

gestochen, der sich als pictor Delfensis bezeichnet; Heineken mag d'Elfensis gelesen und so jenen Alphen gefunden haben.

Drugulin.

Alphen. Ein in der Manier von Zylvelt gestochenes Bildniss:

Pet. Bort, Jurist, † 1680. Halbfig. Mit vier lat. Versen. Fol.

trägt die Unterschrift: J. D. F. Alphenus. Diese scheint nur den Verfasser der Verse, nicht wie man geglaubt den Stecher zu bezeichnen.

Drugulin.

Alphen. Eusebius Johann Alphen (Alf, Alfen, Alwen), Maler in Miniatur, Pastell und Email, nach Chr. v. Mechel (s. Literatur) geb. zu Wien 1741, † daselbst 1772. Er hatte seiner Zeit einen nicht unbedeutenden Ruf, doch verhinderte wol sein früher Tod, dass etwas Genaueres über ihn bekannt geworden. In den Frankfurter gelehrten Anzeigen von 1775 findet sich die Notiz, dass sich »Alf« in Wien als Miniaturmaler sehr berühmt gemacht habe. Mit grossem Lobe spricht von ihm auch der dänische Miniaturmaler Corn. Hoyer, der mit ihm in Paris um 1764 bei J. B. Massé zusammentraf (s. Literatur: Essai historique etc.). Er hebt ihn unter dem Kreise, der sich bei Massé fand, besonders heraus; Alphen's (»Alwen's«) Vortrag sei kühn und geistvoll, die Leuchtkraft seiner Farben wie ein Wunder (tenait du prodige), er kenne vollkommen den Knochenbau des Kopfes und verstehe in die kleinsten Einzelheiten einzugehen, ohne dem Gesammteindrucke zu schaden. In der Galerie des Belvedere befand sich zu Mechel's Zeit von Alphen das Pastellbildniss des Fürsten Joseph Wenzel von Liechtenstein in weisser Feldmarschallsuniform, 1769 gemalt, Brustbild in Lebensgrösse. In der Sammlung von J. M. Birkenstock (1810 zu Wien versteigert) waren sechs Miniaturen, nämlich vier Bildnisse (darunter das seines Vaters und das der Maria Theresia), dann ein singendes Frauenzimmer mit den Noten in der Hand und drei spielende Kinder.

s. Essai historique sur les Arts et sur leur progrès en Dannemarc. Copenhague 1778. p. 130. — Chr. von Mechel, Verzeichniss der Gemälde der k. k. Bilder-Gallerie in Wien. 1783.

W. Schmidt.

Alphen. Michel Van Alphen, Maler, geb. zu Berg-op-Zoom in den Niederlanden den 7. Nov. 1840. Seit seinem zehnten Jahre siedelten sich seine Eltern zu Brüssel an, und so empfing er dort in der Kunstakademie seine künstlerische Ausbildung (Schüler des J. Portaels). Van Alphen hat ausgestellt zu Brüssel 1866: Jane Gray erhält den Befehl sich zum Tode vorzubereiten; zu Amsterdam 1866: Lady Macbeth; zu Antwerpen 1867: L'Agonie (Verführung eines jungen Mädchens und Selbstmord). 1869 hat er dann ein Bild mit lebensgrossen Figuren vollendet: Anneessens vernimmt die Verkündigung seines Todesurtheils. Ausserdem hat der Künstler viele Kartons zu Glasmalereien gezeichnet, unter anderen diejenigen der Kirche Notre-Dame de la Chapelle zu Brüssel mit den Darstellungen: Geburt der Maria und Darstellung der Maria im Tempel. Die Ausführung der Fenster ist von Van der Poorten.

Alex. Pinchart.

Alpheos. Alpheos und Arethon, angeblich Steinschneider. Ihre Namen finden sich auf einem Kamee, der, früher in einem französischen Kloster für den Trauring des Joseph und der Maria gehalten, später in die Petersburger Sammlung gelangt ist. Die zwischen einem männlichen und einem weiblichen Porträtkopfe aus der ersten Kaiserzeit eingegrabene Inschrift (s. Bracci, Mem. d. incis. I. t. 14) liefert durch ihre Fassung: ΑΛΦΗΟϹ ϹΥΝ ΑΡΕΘΩΝΙ, sowie durch den Umstand, dass sie erst in späterer, wenn auch noch in antiker Zeit hinzugefügt erscheint, den sicheren Beweis, dass sie sich nicht auf zwei Künstler beziehen kann, sondern wahrscheinlich die Personen bezeichnet, die den Stein in irgend ein Heiligthum weiheten. — Alle anderen Steine, auf denen diese Namen vereint oder einzeln vorkommen, erweisen sich als durch das Missverständniss der ersten Inschrift veranlasste Fälschungen.

s. Brunn, Kstlgesch. II. 597 ff.

H. Brunn.

Alpho. Emanuel Alpho, sizilianischer (oder spanischer?) Kupferstecher um 1718 ist nur durch Ein von Ottley (Notices) erwähntes Bl. bekannt, das wol die Eroberung Messina's durch die Spanier im J. 1718 verherrlichen soll.

Eine Art Triumphbogen, von zahlreichen Säulen gestützt und mit Statuen, Fahnen und Wappenschildern verziert. In einem Felde über den Bogen ersteigen die spanischen Truppen die Wälle von Messina, in einem andern darüber ist eine lange Inschrift: D. O. M. Aloysium Moncada regio sanguine purpuratum Martis propugnaculum etc. Unten zur Linken: Emanuel Alpho sculpsit. Fol.

W. Schmidt.

Alphons. Alphons, Maler im 16. Jahrh., geborener Niederländer, war Karmeliter-Laienbruder zu Straubing und malte für die dortige Kirche seines Ordens die Altarblätter Den hl. Simon Stock im J. 1658 und Den hl. Sebastian.

s. Lipowsky, Bayer. Künstlerlexikon.

W. Schmidt.

Alpin. H. Alpin, Maler, ist uns bloss durch das folgende nach ihm gestochene Bildniss bekannt:

Joh. Friedr. von Waldeck, brandenburg-baireuthischer Hofmarschall, 17. Jahrh. M. Bernigeroth sc. 8.

W. Engelmann.

Alquer. Alquer, Baumeister im 11. Jahrh. und Mönch der Benediktinerabtei S. Bertin zu Saint-Omer. Dieses Kloster legte eine Feuersbrunst unter dem Abt Roderich in Asche; Abt

Bovon, dessen Nachfolger im J. 1043, liess es nach den Plänen und unter der Leitung des Mönches Alquer vollständig wiederaufbauen. Man arbeitete an dem Bau noch im J. 1050, da damals gelegentlich der Anlage der Kirche die Gebeine des hl. Bertin, des Gründers der Abtei, gefunden wurden. Seit länger als 2 Jahrh. waren sie versteckt gewesen, um sie vor der Entweihung durch die einfallenden Normannen zu schützen. Héribert, der Nachfolger Bovon's im J. 1065, setzte den Bau der Kirche fort: unter ihm wurden die äusseren Mauern, die Gewölbe, die Decken und das Gebälk vollendet, und bald war die innere Ausstattung weit genug vorgeschritten, um in der neuen Kirche Gottesdienst zu halten. Im J. 1081 hatte dann die Kirche von einer neuen Feuersbrunst beträchtlich zu leiden; doch waren unter dem Abt Jean d'Ypres diese Schäden binnen zwei Jahren wiederhergestellt, so wie das Schilfdach durch ein minder feuergefährliches ersetzt. Auch die Klostergebäude wurden damals vergrössert und reicher ausgeschmückt. Indem der Abt Simon, welcher 1131 bis 1136 dem Kloster vorstand, den Unfall des J. 1081 berichtet, erwähnt er auch Alquer, indem er ihn als verehrungswürdigen Mann bezeichnet (reparavit monasterium a venerabili viro Alquero, hujus loci monaco, a fundamentis inceptum); ein Beweis, dass Alquer in trefflichem Andenken geblieben war. Indessen musste sein Bau im 13. und 14. Jahrh. einem grösseren Platz machen. Der Abt Gilbert (Abt von 1246 bis 1264) liess eine Basilika vom grössten Umfang errichten; doch wurde nur der Chor derselben vollendet und die Kirche bis zu den Gewölben geführt, und da seine Nachfolger das Werk nicht fortzusetzen wagten, das Ganze wieder abgetragen. Die Steine dienten zu einem Neubau der Kirche, der 1326 begonnen wurde; und von diesem rühren die bedeutenden Ruinen her, die heute noch übrig sind. Alquer war auch in der Arzneiwissenschaft erfahren (arte medicinae peritus).

s. Martène et Durand, Thesaurus novus anecdotorum. III; daselbst Chronicon Sancti Bertini, passim. — Guérard, Cartulaire de Saint-Bertin. pp. 179. 180. 200. — H. de Laplanne, Les Abbés de St. Bertin. I. Vorrede VIII und passim.

Alex. Pinchart.

Alram. Johann Alram, Kupferstecher zu Wien im Anfang des 19. Jahrh., lebte noch 1820 (nach Andresen's Handbuch für Kupferstichsammler).

1) Adam's Reue. Nach Dietrich. qu. Fol.
2) Abraham's belohnter Gehorsam (Isaak's Opferung). Nach Amiconi. kl. Fol.
   I. Vor aller Schr.
3) Susanna im Bade, von den beiden Alten überrascht. Nach G. B. da Lampi. 1809. qu. Fol.
   I. Vor der Schr., nur mit den Künstlernamen und Tessari's Adr.
4) Negociant dans son cabinet. Nach A. de Voys. Fol. Musée franç. von Robillard-Péronville und Laurent.
   I. Vor aller Schr.
   II. Mit den Künstlernamen.
   III. Mit angelegter Schr.
5) Die Spitzenklöpplerin. Nach Slingeland. Fol.
   I. Vor aller Schr.

W. Engelmann.

Als. Peter Als, dänischer Maler, geb. 1725 in Kopenhagen, † 1775, Schüler von C. G. Pilo. Nachdem er im J. 1755 die grosse Goldmedaille der Akademie erhalten (er war der Erste, dem sie zufiel), ging er zu seiner weiteren Ausbildung nach Italien und insbesondere nach Rom. Doch hatte er sich als Bildnissmaler in seines Meisters Manier schon zu sehr befestigt, als dass er es noch in der Historienmalerei weit hätte bringen können; obwol er, namentlich durch Rafael Mengs angeregt, mit dem er näher befreundet wurde, die grossen Vorbilder eifrig studirte. Aller Fleiss brachte ihn nicht weiter; es blieb ihm eine gewisse Aengstlichkeit und Trockenheit der Arbeit eigen, die man allen seinen Werken ansieht. In Rom malte er auch das Porträt Winkelmann's, das dieser sehr gerühmt haben soll, wie er überhaupt den Künstler hochschätzte und wol überschätzte. In sein Vaterland zurückgekehrt, malte er dort hauptsächlich Bildnisse. Er hatte damit Erfolg; allein die Färbung derselben ist dunkel, matt und einförmig, und namentlich seine weiblichen Porträts wenig erfreulich. Recht gut sind dagegen seine Kopien nach Andrea del Sarto und Rafael, meist Halbfiguren, die in Dänemark nicht selten zu finden sind. Auch von einzelnen Figuren aus Gemälden Tizian's und Correggio's nahm er Kopien. — In der Galerie Christiansborg war noch 1827 von ihm das Porträt des Bildhauers Wiedewelt, in Rom gemalt.

Irrthümlich heisst der Künstler in den Supplementen zu Füssli's Künstlerlexikon Alp, in Fernow's Ausgabe der Werke Winkelmann's Hals.

s. Boye, Målarelexicon. — Ståtskalendern för 1853. 1854. — Upfostrings-Sälskapets Tidningar 1785. 1787.

Nach ihm gestochen:

1) Joh. Sam. von Berger, Leibarzt Georg's II. von England. Gest. von J. Fr. Clemens. 1776. Fol.
2) J. Mandelberg, Brustb. in Medaillon. Gest. von J. Fr. Clemens. Fol.
3) Joh. Wiedewelt, dänischer Bildhauer, geb. 1731, † 1802. Gest. von J. M. Preisler 1772. Fol.

Notizen von W. Engelmann.

Dietrichson.

Alsloot. Denis Van Alsloot. Die Biographie nationale de Belgique bringt Artikel über zwei Maler des Namens Alsloot, Daniel und Denis. Ihr Verfasser lässt den erstern zu Brüssel im J. 1550 leben und gibt an, dass sich von ihm ein Bild im königl. Museum daselbst finde. Der Verfasser hat die Berichte Balkema's, Nagler's und Kramm's wiedergegeben, welche übrigens selbst bloss dem N. Alexandre oder Bryan nachgeschrieben. Und diese haben aus Mechel's Katalog des Wiener Belvedere und den Verzeich-

nissen der Auktionen geschöpft, welche in Belgien im vorigen Jahrh. stattfanden und fast alle dem Maler Van Alsloot den Vornamen Daniel gaben. Allerdings findet sich dieser auch schon bei Cornelis de Bie; hier tritt diese irrthümliche Bezeichnung zum ersten Male auf. Was das oben erwähnte Bild betrifft, so ist es mit dem vollen Namen des Denis Van Alsloot bezeichnet. Wahrscheinlich rührt die falsche Benennung des Vornamens daher, dass Denis (Dionys) ehedem auf flämisch Dannys, Danneys, Danys und Danis geschrieben wurde. Als das Ergebniss unserer Forschungen stellt sich heraus, dass es keinen Maler Daniel Van Alsloot gegeben hat.

Cornelis de Bie ist der erste, welcher von dem Meister spricht. Er rühmt die Vollkommenheit seiner Landschaften und Figuren; denn, sagt er, es fehle ihnen bloss das natürliche Leben, indem er hinzufügt, dass die Fürsten Europa's seine Werke um theuere Preise sich zu verschaffen suchten. Aus de Bie ersehen wir, dass Van Alsloot Maler des Erzherzogs Albert von Oesterreich war. Diese Angaben hat sodann Descamps wiederholt.

Wir können in Folgendem über Denis Van Alsloot einige authentische Nachrichten geben. Die Einschreiberolle der Brüsseler Maler, welche nur bis zum J. 1599 hinaufgeht, bekundet, dass der Meister zu jener Zeit den François de Sainctsaule als Schüler aufnahm. Sie nennt noch die Namen anderer Schüler, nämlich: Jean Van Eyck 1603; Pierre Van der Borcht 1604, der 1625 als Meister aufgenommen wurde; Guillaume de Moye 1611, der im J. 1619 das Meisterrecht empfing. Ferner wurde von 1599 oder 1600 an Van Alsloot im Dienste des Erzherzogs Albert und dessen Gattin Isabella beschäftigt, als deren Maler er sich bezeichnen durfte, ein Titel, den er einige Jahre später (1606) mit H. de Clerck, Rubens, der im J. 1609 ernannt wurde, und Jacques Francquart theilte; in der That ist dieser letztere, obschon eigentlich Ingenieur und Architekt, im J. 1613 in den Rechnungen des erzherzoglichen Hauses als Maler (mi pintor) bezeichnet. Van Alsloot und H. de Clerck bezogen keinen Gehalt; sie genossen bloss mehrere Vortheile, wie Befreiung von der Wache und von gewissen auf Lebensbedürfnisse gelegten Steuern. Ein Dokument vom J. 1606 lässt uns erkennen, dass damals der Brüsseler Stadtvorstand Schwierigkeiten machte, Van Alsloot und de Clerck im Besitze ihrer Vorrechte zu lassen, und dass die Erzherzoge schriftlich einzuschreiten sich genöthigt sahen, um jeden Widerstand inskünftig zu verhüten.

Vergebens bin ich die sehr unvollständigen Civilregister der verschiedenen Brüsseler Pfarreien durchgegangen, um das Jahr der Geburt oder des Todes unseres Künstlers zu entdecken. Vermuthlich war er in Brüssel geb. und sein Vater ein Fremder; und wahrscheinlich ist es der Letztere, welcher in einem damaligen Register unter dem Namen Denys Van Alsloot unter den als Bürger von Brüssel Aufgenommenen im J. 1550 vorkommt. Nur dieses eine Mal bin ich diesem Familiennamen in den auf diese Stadt bezüglichen Akten begegnet. Die Daten 1550 und 1570, welche die Biographen als die der Geburt des Malers angeben, sind rein aus der Luft gegriffen, nicht minder die Angabe seines Todesjahres. Nichtsdestoweniger lässt sich das letztere annähernd ermitteln. Man liest in der Verrechnung der Hauptsteuereinnahmen vom J. 1628, dass die Infantin Isabella der Eleonora Cousins um den Preis von 1600 Pfund, das Pfund zu 40 flandrischen Groschen, zwei Bilder abkaufte, welche ihr Oheim Denis Van Alsloot ihr durch letztwillige Verfügung hinterlassen, um ihr zu ihrer Aufnahme in das Kloster Jericho zu Brüssel eine Ausstattung zu sichern, und dass die Regentin die Auszahlung dieser Summe durch Verfügung vom 11. Dez. 1626 angeordnet hatte. Der Künstler war also damals bereits gestorben, vielleicht in demselben Jahre.

Die Gemälde Van Alsloot's sind nicht häufig; es finden sich deren in den Museen zu Brüssel, Madrid und Wien. Er muss nicht viel gemalt haben, denn die Verzeichnisse der alten Sammlungen erwähnen selten Werke seiner Hand. Das bei Alexandre erschienene Buch (Catalogue de tableaux vendus etc., dessen wirklicher Verfasser, beiläufig bemerkt, der Ritter X. de Burtin ist), das die in den J. 1773–1803 zu Brüssel verkauften Gemälde verzeichnet, zählt deren sieben, lauter Landschaften, auf; davon kamen die vornehmsten in den J. 1773, 1774, 1775, 1779, 1793, 1801, 1802 und 1803 unter den Hammer. Das hervorragendste stammte aus der Sammlung von G. F. J. Verhulst; es war (nach der Beschreibung in dem Auktionskataloge dieser Sammlung) eine schöne und reiche bergige Landschaft, auf Holz, mit vielen Gebäuden und Figuren; auf dem Vordergrund der Engel, welcher den Tobias an das Ufer des Flusses führt. Die Staffage war von der Hand des H. de Clerck. Ein anderes Bild, in dem Kabinet eines Brüsseler Sammlers, Namens de Blocqueau und 1793 verkauft, war nach dem Katalog ein Winterstück mit Staffage von einer erstaunlichen Feinheit. Im Juli 1866 wurde ebenfalls in Brüssel eine grosse Landschaft mit Figuren, bez. VAN ALSLOOT, aus dem Besitze der M[me]. Piètre verkauft; zur Rechten war der Tod des Adonis, zur Linken die Verfolgung des Ebers, der diesen verwundet, dargestellt. Der verstorbene J. Madrazo, Direktor des k. Museums zu Madrid, besass eine Landschaft von Van Alsloot mit Orpheus, wie er die wilden Thiere durch seine Leier zähmt.

Von den in den öffentlichen Sammlungen Europa's erhaltenen Gemälden befinden sich vier im Museum zu Madrid. Zuerst eine grosse Landschaft, auf Leinwand, mit Wald und See, an dessen Rand Jäger, deren einer auf Enten

schiesst. Dieses Bild, schreibt mir ein belgischer in Madrid sich aufhaltender Künstler, Herr C. de Haes, ist von einem breiten Stile und einem kräftigen Kolorit und bekundet einen mit allen Mitteln seiner Kunst ausgerüsteten Meister. Die Staffage scheint ihm von einer viel geschickteren Hand als die der folgenden Bilder; sie ist also wahrscheinlich von H. de Clerck. Das zweite Bild ist auf Holz gemalt und ist ohne Bezeichnung wie das vorhergehende. Es stellt einen Fastnachtszug auf dem Eise dar mit einer Menge Figuren zu Fuss und Wagen: die Szene geht unter den Mauern einer Stadt vor. Sollte dieses Gemälde eines der beiden Winterstücke sein, welche in dem spanisch verfassten Inventar der am Ende des 17. oder ganz am Anfange des 18. Jahrh. im Palast zu Brüssel befindlichen Bilder als Werke Van Alsloot's erwähnt werden, und die der Kurfürst von Bayern, Max Emanuel, damals Statthalter der Niederlande, mit sich nahm (llevó con sigo), um sie dem König darzubringen (para presendar á S. M.), zu gleicher Zeit mit dem Bildniss des Philibert Emanuel von Savoyen von A. Van Dyck und mit Werken von J. Brueghel und H. de Clerck? Leider ist das Inventar nicht datirt. Unter den Gemälden, deren der Palast damals beraubt wurde, finden sich noch erwähnt Ein Bacchus und das Bildniss einer Königin von Frankreich »del dicho maestro«, vom besagten Meister. In dem Inventar scheint sich letztere Bezeichnung auf Van Alsloot zu beziehen, und dieser also wäre der Urheber jener Werke. Allein es ist wenig wahrscheinlich, dass dieser, der sich öfters seine Staffagen von anderen Meistern malen liess, grosse Figurenbilder ausgeführt und dass ihm, dem Landschafts- und Genremaler, eine Königin von Frankreich gesessen habe. Vielleicht geht jene Bezeichnung auf einen der anderen genannten Meister, z. B. Van Dyck, von dem ganz wol die beiden Bilder herrühren könnten.

Die beiden anderen Bilder des Museums zu Madrid, auf Leinwand, sind von grossem Umfange, 13 kastilische Fuss 7 Zoll breit und 4 Fuss 8 Zoll hoch. Sie stellen den Aufzug der Zünfte und den der militärischen Genossenschaften von Brüssel auf dem »Grossen Platz« daselbst vor, und nicht, wie der von Madrazo herausgegebene Katalog sagt, einen öffentlichen Platz zu Antwerpen. Diese merkwürdigen Malereien, von denen eine die Folge der anderen bildet, verdienen eine längere Beschreibung. »La premiere piese«, nach der vom Künstler unten in rothen Buchstaben angebrachten Inschrift, auf dem sich der Zug der Handwerke in der Zahl von 46 dargestellt findet, hat als Hintergrund die Strasse de la Colline und die Häuserreihe an der östlichen Seite des Platzes (viele dieser Häuser gehörten Genossenschaften, die dort ihre Versammlungen hielten). Der Zug beginnt an dem Brunnen des Fischmarktes und entfaltet sich in zwei Reihen, er windet sich fünfmal durch die Breite des Bildes. Die Handwerke sind darauf nach Nationen gruppirt: Jedes derselben an den Fahnen und Abzeichen der Körperschaft erkenntlich, welche zwei bunt gekleidete Diener an der Spitze einer langen Stange tragen. Alle Meister sind schwarz gekleidet. Inschriften in sehr unorthographischem Französisch sind über jeder Gruppe angebracht und benennen die einschlägigen Gewerbe und die Anzahl der Meister, welche die betreffende Gilde damals hatte. So zählten die Maler, mit Einrechnung der zu ihnen gehörigen Glaser und Goldschläger, hundertundzwanzig Mitglieder. Der Hintergrund des zweiten Bildes veranschaulicht den vor dem Rathhause liegenden Theil des Platzes, dessen Baulichkeiten, das Haus des Königs ausgenommen, durch die Beschiessung vom J. 1695 zu Grunde gingen. An den Fenstern dieses Gebäudes hängen die Fahnen der Zünfte, alle mit dem aus zwei knorrigen rothen Stäben gebildeten burgundischen Kreuz. Wappenschilder mit den Daten 1601, 1606, 1607, 1615 und 1616 hängen an der Fassade. Die Spitze des Zuges, aus einem die Hölle darstellenden und von mehreren Dämonen begleiteten Wagen bestehend, wendet sich in die Strasse de la Colline; und die ganze Prozession, begleitet von städtischen Schützen, die in zahlreiche Haufen abgetheilt sind, zieht sich auf dem Bild in vier Reihen hin. Nach der Hölle und der ersten Rotte der Stadtsöldner, die ihre Musketen losbrennen, erscheint die hl. Gudula (die Schutzheilige von Brüssel) in der Tracht der damaligen edlen Frauen, mit Halskrause und grossem Schleppkleide, dessen Ende von drei Mädchen getragen wird; zu ihrer Seite ein kleiner Teufel, der sich der Legende gemäss bemüht mit einem Blasebalg die Laterne, welche Gudula in der Hand trägt, auszulöschen. Die Mitglieder der Innungen sind zu Fuss, in Gruppen, in schwarzer oder reich verzierter Tracht und bewaffnet theils mit Hellebarten oder Lanzen, theils mit Piken, Bogen oder Armbrüsten u. s. w., jede Innung mit ihren Vorständen, ihrem Standartenträger und ihrem angestellten Narren; ihr voraus schreiten Pfeifer und Tamburinschläger. Vor der Gilde der Fechter (Escrimeurs?) gehen der hl. Michael und Lucifer; die der Büchsenschützen, welcher die Bogenschützen folgen, ist von einem riesigen hl. Christophorus, das Jesuskind auf den Schultern, begleitet; die kleine Gilde der Armbrustschützen von einem Drachen, den die hl. Margaretha lenkt, welcher vier kleine Mädchen die Schleppe tragen; hinter dem Unthier der hl. Georg mit dem Zunftbanner und sein Schildknappe, beide mit Federbusch und Helm. Zuletzt kommt die grosse Gilde der Armbrustschützen mit einem Wagen, darin eine Frau, ein rothgeputzter Narr und ein schwarzgekleideter Schreiber, umgeben von sechs oder sieben jungen Narren zu Fuss; hier und da tragen einige Vorstände und Knechte die charakteristische Waffe der Innung. Die Menge der Männer,

Frauen und Kinder auf diesen beiden Bildern ist nicht zu berechnen: man kann die Zahl auf mehrere Tausende angeben. Der Künstler hat sie alle durchgängig mit Sorgfalt gezeichnet und ausgeführt und ihnen eine grosse Mannigfaltigkeit der Haltung gegeben. Die Fenster und Strassen wimmeln von einer dichten Menge, welche mit grosser Mühe Teufel, mit Geisseln bewaffnet, zurückdrängen. Für die Trachten sind diese Schildereien von grösstem Interesse. Die Zünfte und Genossenschaften von Brüssel waren verpflichtet, jährlich vier Prozessionen beizuwohnen; in den Bildern von Van Alsloot ist ein solcher Aufzug dargestellt, sehr wahrscheinlich der der Kirche zur hl. Gudula, welcher allein über den »Grossen Platz« sich bewegte. Der Madrider Katalog irrt, wenn er die Prozession als die Unserer Lieben Frau zum Rosenkranz bezeichnet; diese gab es nicht in Brüssel; ebenso wenig ist es die Prozession genannt der »Ommegang« oder der Kirche du Sablon. Beide Bilder sind bezeichnet: DENIS. ℞. ALSLOOT. 1616.

In den Archiven des Königreichs (Belgien) habe ich verschiedene Urkunden entdeckt, welche sich auf die Ausführung dieser Gemälde beziehen. In einer derselben heisst es, dass 1615 und 1616 in verschiedenen Malen bezahlt wurde: »à Dionis Van Alsloot la somme de V^m livres, du pris, de xl groz, monnoye de Flandre, la livre, sur et à bon compte de ce que luy sera deu pour la painture de huict grandes pièces contenant la procession tenue à Bruxelles l'an XVI^c quinze, à la dédicasse illecg que Madame la sérénissime Infante at faict tirer«. Eine andere Urkunde besagt, dass »les peintres qui ont entrepris de faire les pourtraictz de la gulde du grand Serment et ce que en dépend«, in demselben Jahre auf ihr Gesuch 30 Livres erhielten, um das Fest des hl. Lukas zu feiern. Diese Maler werden anderwärts die Diener von Denis Van Alsloot genannt. Aus diesen Zeugnissen erhellt, dass dieser die Gemälde auszuführen hatte, welche sich auf das Armbrustschiessen im J. 1615, das die Infantin Isabella veranstaltete, und auf die Prozession der Gilden und der Innungen der Stadt bezogen. Auch ersehen wir daraus, dass Van Alsloot andere Maler herzuzog, was die Verschiedenheit der vier Bilder des Brüsseler Museums erklärt.

Nicht nur wegen der geschichtlichen Wichtigkeit dieser Gemälde bin ich näher auf ihre Einzelheiten eingegangen, sondern um zugleich zu zeigen, dass die beiden Bilder des Brüsseler Museums, welche dieselben Gegenstände veranschaulichen, nicht Werke des Antony Sallaert sein können, dessen Namen sie bis auf den heutigen Tag tragen. Die Arbeiten des Letzteren, welche das Brüsseler Museum besitzt, zeigen keine Verwandtschaft mit denjenigen des Van Alsloot: diese übertreffen die Bilder Sallaert's; sie sind besser gezeichnet und mit grösserer Feinheit gemalt. Nach den in Rede stehenden Werken zu urtheilen, wäre Sallaert unter die mittelmässigen Künstler zu rechnen, wenn er auch einen kräftigen Vortrag hatte, während sich dem Maler der Bilder mit dem Zuge der Innungen zu Brüssel ein wirkliches Talent nicht absprechen lässt. Die fraglichen Bilder sind unzweifelhaft ächt und ganz ähnliche Wiederholungen derjenigen zu Madrid. Werke von dieser Bedeutung können keine Kopien sein. Die oben erwähnten Inschriften finden sich auch hier vor, mit einigen Abweichungen in der Rechtschreibung der Zunftnamen. Auch sind sie von gleichem Umfang wie die Bilder zu Madrid, aber nicht, wie diese, bezeichnet. Ich bin sehr geneigt anzunehmen, dass die Gemälde des Brüsseler Museums dieselben sind, welche Isabella um 1600 Pf. flandrischer Groschen von der Nichte Van Alsloot's 1626 gekauft hatte, und dieser Preis zeigt, dass es sich nicht um gewöhnliche Schildereien handelte. Für jene Annahme spricht auch die beglaubigte Nachricht, dass die Bilder im Schlosse Tervueren bei Brüssel, der fürstlichen Residenz, den Speisesaal zierten, zur Zeit als der Maler J. B. Mensaert, der sie als Werke Sallaert's bezeichnet, sein Buch herausgab, d. h. im J. 1763. Als die Heere Ludwig's XV. Belgien erobert hatten, waren die Bilder im Juli 1746 in den Palast zu Brüssel geschafft worden, wahrscheinlich um mit vielen anderen nach Paris gesandt zu werden, wie es mit den schönen Handschriften der Bibliothek von Burgund geschehen war. Zum Glück wurde der Raub nicht vollführt; sie kehrten nach Tervueren zurück, wo sie der Maler G. J. de Looze in dem grossen Saale im Mai 1781 wiederfand, als er nach dem Tode des Prinzen Karl von Lothringen das Inventar der herrschaftlichen Gemälde aufnahm. Die Ueberlieferung schrieb sie dem Sallaert zu; de Looze folgte derselben, und so werden sie noch heutzutage jenem Meister beigemessen. Zur Zeit der Franzosenherrschaft wurden sie auf einen Speicher verwiesen, als zu unbedeutend, um nach Paris gebracht zu werden; erst 1811 sind sie in dem Museumskataloge des Dyledepartements zu Brüssel verzeichnet.

Das anfangs erwähnte Bild Van Alsloot's im Brüsseler Museum stellt das Schloss und den Park von Mariemont bei Binche (von den Franzosen bei dem Einfalle im J. 1794 verbrannt) aus der Vogelperspektive dar. Man liest darauf in drei Zeilen die folgende Bezeichnung: DENIS ℞ ALSLOOT S: S: ARCHIDVCVM P: 1620. (Serenissimorum Archiducum Pictor). Im Vordergrunde Albert und Isabella in einem sechsspännigen Wagen von einer Abtheilung Wache zu Pferde gefolgt, hinter dieser mehrere andere Wagen mit Damen aus dem fürstlichen Gefolge, denen Herren zu Pferde und Bediente zu Fuss das Geleit geben. Die Figuren sind in der Art der erwähnten Prozessionen.

Auch im Museum zu Nantes ist ein Gemälde von Van Alsloot, das erst 1850 erworben wurde. Nach dem Katalog von 1856 und dem Bericht

von de Saint-Georges (s. Literatur) stellt es eine Ansicht des Meierhofes Belle Alliance dar, wo Napoleon sein Hauptquartier während der Schlacht bei Waterloo aufgeschlagen hatte. Offenbar ist dies eine kritiklos aufgenommene Ueberlieferung, erfunden vielleicht von einem unwissenden Besitzer oder spekulirenden Verkäufer. Denn in dem Bilde ist die Darstellung der alten noch bestehenden Abtei de la Cambre bei Brüssel genau zu erkennen. Der Künstler hat zur Linken ein dichtes Gehölz von grossen Bäumen gemalt, an deren Fuss Vieh lagert. Auf derselben Seite, fast am Rahmen, findet sich sein Name in lateinischer Form: D. ab. Alsloot. S. MR. P. 1609. Dies hübsche Bildchen ist gut erhalten und in der Ausführung sehr vollendet.

Das Gemälde endlich in der Galerie des Belvedere zu Wien (auf Holz) stellt eine Waldlandschaft mit einem Klostergebäude an einem Teiche im Hintergrunde vor, dem zwei Mönche und andere Figuren zugehen. Auf einem Baumstamme die Bez.: D: ab Alsloot S: A: Pict: 1608. Im Vordergrunde als Staffage Prokris auf der Erde, welcher Cephalus den Pfeil aus der Brust zieht; daneben die Bez.: H. de Clerck. Zu dem Bilde bemerkt Waagen: »Der sehr selten vorkommende Meister nimmt unter den älteren Landschaftsmalern eine sehr ausgezeichnete Stelle ein. Er hat ein sehr reines Naturgefühl, eine warme und kräftige Farbe und viel Freiheit in der Blätterung der Bäume«. Doch sind im Allgemeinen Van Alsloot's Bilder etwas trocken. Wie wir gesehen, hat sein Freund H. de Clerck seine Bilder öfters staffirt.

Noch werden dem Meister zugeschrieben: Winterlandschaft mit Flucht der hl. Familie (auf Holz), in Pommersfelden, und kleine Winterlandschaft mit einer Wassermühle in der Galerie Liechtenstein zu Wien. — Defer (Catalogue général II.) führt aus der Versteigerung von Very (1846) eine Waldlandschaft an mit Staffage von Venus und Adonis mit der Bezeichnung: Daniel van Alsloot. Wahrscheinlich hiess aber auch hier der Name Denis.

Handschriftliche Quellen: Archives du Royaume, in Brüssel. — Archives du département du Nord, in Lille.

s. C. de Bie, Het gulden Cabinet. p. 168. — Descamps, La Vie des peintres flamands. I. 275. — Mensaert, Le Peintre amateur et curieux. I. 162. — Catalogue des tableaux vendus à Bruxelles depuis l'année 1773 etc. pp. 13. 21. — Alexandre, Abrégé de la vie des peintres. 1806. p. 9. — Bryan and Stanley, Biograph. and critic. Dictionary. — Balkema, Biographie des peintres flamands et hollandais. 1844. — Siret, Dictionnaire des peintres. 1866. — Kramm, De Levens en Werken etc. — Biographie nationale de Belgique. — De Mechel, Catalogue des tableaux de la galerie impériale de Vienne. p. 175. — Krafft, Verzeichniss der k. k. Gemälde-Gallerie im Belvedere zu Wien. 1837. p. 257. — Waagen, Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien. I. 201. — Lavice, Revue des Musées d'Allemagne. p. 328. — Madrazo, Catálogo del real museo de pintura. 1845. No. 1581, 1742, 1783 und 1787. — Viardot, Les Musées d'Espagne. p. 107. — Lavice, Revue des musées d'Espagne. pp. 30. 232. — É. Fétis, Catalogue du musée royal de Belgique. 1869. p. 395. — Revue d'histoire et d'archéologie. II. 225 ff. — H. de Saint-Georges, Notice historique sur le musée de peinture de Nantes. 1858. p. 215.

Alex. Pinchart.

Nach ihm photographirt:

1) Maskerade auf dem Eis. Originalphotogr. nach dem Gemälde im Madrider Museum. qu. Fol.

2—3) Prozession zu Brüssel. Desgleichen. 2 Bll. gr. qu. Fol. s. Text.

W. Engelmann.

Alsona. Camillo Alsona, Architekturmaler in Fresko aus Piacenza (17. Jahrh.?). Von ihm berichtet unseres Wissens nur Cavasi in seiner Schrift über die Malereien von Piacenza (s. Literatur). Dieser führt Werke des Meisters an in dem Refektorium von S. Sisto, in der Kapelle del Carmine, in S. Lorenzo, sowie an den Fassaden mehrerer Paläste. Er fügt hinzu, dass sich in diesen Malereien ein grosser Charakter zeige, dass er übrigens über den Künstler keine näheren Nachrichten habe erhalten können.

s. (Pr. C. Cavasi), Le Pubbliche Pitture di Piacenza. Piacenza 1780. p. 67.

*

Alströmer. Johan Alströmer, schwedischer Radirer (Dilettant), der jüngste Sohn des berühmten Jonas Alströmer, geb. 1742, † 1786. Wir kennen nur zwei Radirungen von ihm, die aber geistreich behandelt sind.

1) Ein Mann mit einer Leiter auf der rechten Schulter und einem Bierkruge in der linken Hand. Bez.: A. 32°.

2) Ein sitzender alter Soldat mit einem Bierkruge in der Rechten. Bez.: J. Alströmer. 1770. 32°.

L. Dietrichson.

Alt. Elias Alt, Maler und Bürger zu Herrenberg unweit Tübingen am Ende des 16. Jahrh., malte auf Befehl des Herzogs Ludwig von Würtemberg die Bildnisse der Tübinger Professoren. Der Maler Jakob Züberlein zeichnete sie auf die Holzstöcke und Jakob Lederlein schnitt sie aus. Sie finden sich in dem Werke: *Imagines Professorum Tubingensium, Senatorii praecipue ordinis: qui hoc altero Academiae Seculo, Anno* 1577 *inchoato, in ea & hodie, Anno* (1596) *vivunt, ac florent & interea mortui sunt etc. A. M. Erhardo Cellio. Tubingae Anno* 1596. *Typis auctoris.* 4. Im poetischen Vorbericht an den günstigen Leser wird Obiges berichtet; der Maler wird darin Alttius genannt. Uebrigens sind Zeichnung und Holzschnitt gleich schlecht. Bloss auf dem Bildnisse des Joh. Harpprecht findet sich des Künstlers Monogramm (aus Helias und Alt zu erklären) und 1594. Die Bezeichnung der beiden Anderen findet sich öfter.

W. Schmidt.

Alt. Jakob Alt, Landschaftsmaler, Aquarellist und Lithograph; das Haupt einer Malerfamilie, deren Glieder auch in Talent und Richtung die nahe Verwandtschaft bekunden. In Frankfurt a/M. 27. Sept. 1789 geb. empfing er den ersten Kunstunterricht in seiner Vaterstadt und setzte seit 1811 seine Studien in Wien fort, wo er die sogen. historische Schule an der Akademie der Künste besuchte, sich jedoch privatim zum Landschafter ausbildete. Die österreichischen Alpen- und Donaugegenden gaben ihm zunächst den Stoff zu seinen Darstellungen, Reisen nach Oberitalien (1828 und 1833), später nach Rom, erweiterten seinen Gesichtskreis und lieferten ihm Motive in reichem Maße. Die Zahl seiner Gemälde ist nicht gering; zu den vorzüglichsten werden gerechnet Aussicht aus den giardini pubblici zu Venedig auf die Insel S. Giorgio maggiore (in der Belvedere-Galerie), der Kirchhof zu Hallstadt im Salzkammergut, Gargnano am Gardasee. Seine eigentliche Bedeutung liegt jedoch auf einem anderen Felde. Als Alt nach Wien kam, befand sich die Lithographie daselbst noch im Zustande der Kindheit; er brachte sie in Aufschwung durch die Ansichten, welche er selbst auf Stein zeichnete. Schon in den Jahren 1818—1822 begann er seine »Malerische Donaureise«, welcher Ansichten aus anderen Gegenden der österreichischen Monarchie in grosser Zahl folgten, — Arbeiten, welche sich durch Naturtreue und charakteristische Behandlung weit über das damals Gewöhnliche erheben. In spätern Jahren wandte er sich auch dem Aquarell zu und malte namentlich römische Ansichten im Auftrage des Kaisers Ferdinand. Ein weiteres Verdienst erwarb er sich, indem er seinen Sohn Rudolph für die Kunst erzog. J. Alt lebt noch, ein Achtziger, in Wien.

a) Von ihm gezeichnet und lithographirt:

1) Donau-Ansichten nach dem Laufe des Donaustroms von seinem Ursprung bis zu seinem Ausfluss in's Schwarze Meer. 264 Bll. nebst Karte und Text. Wien 1820—26. qu. Fol.
2) Malerische Donaureise vom Ursprunge bis Belgrad. In 4 Abth. 71 Bll. mit Text. Wien 1833. gr. qu. 4.
3) Vorzüglichste Ansichten des Salzkammerguts u. dessen Umgebungen. 32 Bll. Wien 1825. qu. Fol.
4) Bilder aus den Alpen der österr. Monarchie, besonders jener von Steyermark, Oesterreich, Salzburg, Kärnthen, Tyrol und der Lombardei. 66 Bll. Wien 1833. gr. qu. 4.
5) Die St. Stephans-Domkirche (mit den unausgebauten Giebeln). Wien 1852. gr. hoch Fol.
6) Wien. Ansicht der Stadt gegen das Burgthor. Wien, anfangs der vierziger Jahre.
7) Wien von der Spinnerin am Kreuze aufgenommen. Wien. gr. qu. Fol.
8) Ansichten der Residenzstadt Wien, der Vorstädte und der umliegenden merkwürdigen Gegenden. Gez. u. gest. v. Schütz u. Janscha, J. Alt und Andern. 78 Bll. qu. Fol.
9) Gleichenberg in Steiermark } Wien, anfangs der fünfziger Jahre. kl. qu. Fol.
10) Orth nächst Gmunden }
11) Wien's Plätze und Umgebungen. Nach der Natur gezeichnet von Rud. Alt, lithogr. und den im J. 1832 in Wien versammelten Naturforschern gewidmet. 12 Bll. Wien 1832. gr. Fol. und 4.

b) Nach ihm lithographirt:

1) Malerische Donaureise von Engelhardtszell bis Wien. Nach den im Besitze des K. Ferdinand befindlichen Zeichnungen lithogr. von F. X. Sandmann. 50 Bll. Wien 1849—50. kl. qu. Fol.
2) Malerische Donaureise von Wien bis Pest-Ofen. Nach den im Besitze des Kunsthändlers J. Bermann befindl. Zeichnungen lithogr. von F. X. Sandmann. 14 Bll. Wien 1851. kl. qu. Fol.
3) Ansichten aus dem Rakonitzer, Troppauer, Teschener, Salzburger, den vier Dalmatiner Kreisen, aus dem Zipser, Scharoscher, Abs-Ujvaren Komitate. Chromolithographien in »Das pittoreske Oesterreich«. Wien 1840—42. qu. Fol.
4) Luftballon-Ansichten von Wien, lithogr. von F. X. Sandmann. 3 Bll. Mit Erklärungsblatt. Wien 1847. qu. Fol.

B. Bucher.

Rudolph Alt, Landschafts- und Architekturmaler, Aquarellist und Lithograph, ältester Sohn des Vorigen, geb. zu Wien den 28. Aug. 1812, empfing vom 14. Jahre an den Unterricht der dortigen Akademie der bildenden Künste. In der landschaftlichen Abtheilung derselben errang er einen ersten Preis, der ihm 8 Silberthaler und die Befreiung von der Militärpflicht eintrug. Früh schon half er dem Vater im Koloriren theils geäzter, theils auf Stein gezeichneter Ansichten, während er in den freien Stunden kleine Landschaften in Wasserfarben selbständig zu malen suchte. Zum ersten Male erschloss sich ihm die fremde Welt in seinem 16. Jahre, als ihn der Vater mit auf eine Reise nahm, wobei Tirol und das Veltlin, grösstentheils zu Fuss, durchwandert, Como und Mailand besucht, und durch Kärnthen und Steiermark nach Wien zurückgekehrt wurde. Diese Reise machte den lebhaftesten Eindruck auf den jungen Rudolf und liess ihm bald in der Heimat keine Ruhe mehr. Zunächst unternahm er Ausflüge nach Oberösterreich, Salzburg und Gastein. Seine Studien waren damals noch etwas mager und ängstlich, allein sie zeigten dabei schon grosse Treue und eine dem jungen Künstler eigene Anschauung der Natur. Im J. 1833 sah er zum ersten Male Verona, Vicenza, Padua und Venedig. Die schöne Eigenthümlichkeit dieser Städte, besonders die Romantik Venedigs, zogen ihn mächtig an, und seitdem gab er sich mit Leidenschaft auch der Architekturmalerei hin. Mehrere Kunstfreunde, worunter namentlich Hofrath Habermann, der überhaupt grossen Einfluss auf A. ausübte, wurden nun aufmerksam auf ihn, und bald auch der hohe Adel Wiens, insbesondere durch zwei Franzosen, den Herrn De la Cour und den jungen Herzog v. Blacas. Bestellungen auf kleine Aquarelle von Venedig und mehrere Ansichten von Zimmern waren die Folge. Zwei Jahre später hatte A. seinen höchsten Wunsch

erreicht: Rom und Neapel mit ihren paradisischen Umgebungen zu sehen. Mit Entzücken denkt der Künstler noch jetzt an jene Zeit zurück. Das gemüthliche Zusammenleben in Rom, auf Capri und Amalfi mit anderen Künstlern, die meistens ausserösterreichische Deutsche und Schweizer waren, erhöhte noch den Genuss, dem selbst die Würze des Verbotenen nicht fehlte, denn das Zusammentreffen mit diesen »Ausländern« war unter Metternich'scher Verwaltung streng verpönt.

Nach der Rückkehr des Künstlers wendete ihm der hohe Adel mehr und mehr seine Gunst zu; allein diese Vorliebe für seine Aquarelle zeigte sich immer nur in Bestellungen von Ansichten der Wohnzimmer, so dass er sich selbst schon Zimmermaler nannte. Unterdessen nahm die Lust am Reisen beständig zu; er besuchte wiederholt den Comersee und Mailand, Galizien, Prag u. s. w., welch letztere Stadt besonders reichlichen Stoff zu Studien gab. — Ein Werk über die österreichische Monarchie, welches der (längstverstorbene) Kunsthändler Müller herausgab, ward Veranlassung, dass er (Sommer 1840) Dalmazien besuchte. Sebenico, Spalato, Ragusa und Cattaro waren Glanzpunkte sowol der Reise, als seiner sämmtlichen Studien. Diese erregten ungewöhnliches Aufsehen, allein für seinen Erwerb war er auch ferner gezwungen, für die Grossen Ansichten von Innenräumen ihrer Paläste zu malen. — Im J. 1841 heiratete A. zum ersten Male; schon nach zwei Jahren aber entriss ihm der Tod die Gattin. Eine zweite Ehe ging er dann 1846 ein. — Ein Besuch in Regensburg und Nürnberg, und eine Folge von Donauansichten von der ersteren Stadt bis Pest, für den österr. Lloyd in Triest, fallen auf das J. 1852. — Die folgenden Jahre gehörten Böhmen an. Hier wollten die reichen Grundbesitzer v. ihren in altenglischem Stile neu erbauten Schlössern Abbildungen haben; und so malte A. eine Reihe von Aquarellen — auch Innenansichten — von den Schlössern Rosenberg (Graf Buquoy), Frauenberg (Fürst Schwarzenberg), Zleb (Fürst Vincenz Auersperg), Hradek (Graf Harrach).

Bis zum J. 1863 hatte A. keine bedeutende Studienreise mehr gemacht; erst durch eine Reise in die Krim, wo er Ansichten der neuen Besitzung des Kaisers Nikolaus, Livadia, für die Kaiserin aufzunehmen hatte, war die Lust dazu wieder geweckt. Schon im Herbst des folgenden Jahres, nachdem er sechs Wochen in Hradek (Böhmen) zugebracht hatte, besuchte er wieder Venedig und ein Jahr später Rom, das ihm auf's Neue den tiefsten Eindruck machte. — Im J. 1867 ging er abermals nach Rom und Neapel, und zum ersten Male nach Palermo. In letzterer Stadt erwarteten ihn indess manche Enttäuschungen. Auch war seine Ausbeute an Studien in Sizilien eine geringe, da zugleich mit seiner Ankunft auf der Insel die Cholera ausbrach und ihm, da alle Gemeinden sich absperrten, ein Vordringen in das Innere des Landes unmöglich machte. — Das J. 1868 führte ihn seltsamerweise nach der Schweiz, für die er als Künstler niemals Sympathien hatte und wo er auch keine Ausbeute finden sollte, da er gerade in die Ueberschwemmungsperiode hineinkam. — Die unter so ungünstigen Umständen entstandenen Studien der letzten Jahre konnten sich keines besonderen Erfolges erfreuen, und A. ist gegenwärtig wieder (1869) mit Ansichten von Innenräumen beschäftigt.

Wenn bisher auf seine Oelmalereien nicht die Rede kam, so geschah diess deshalb, weil A. sich nur ausnahmsweise dieses Mittels der Darstellung bediente und alles Derartige — wie manches Vortreffliche sich auch darunter befindet — selber nur als »Versuch« bezeichnet. Dass er nicht mehr Oelbilder malte — wie er selber wol wünschte — ist im Grunde nicht zu beklagen; wer, wie R. Alt, in einer selbstgewählten Kunstgattung ein Höchstes erreicht hat, der braucht nicht nach Erfolgen zu geizen auf einem Gebiete, wo er die Palme mit anderen zu theilen im Falle wäre. In der That ist den Blättern, welche A. in seiner besten Zeit — etwa zwischen den J. 1835 und 1855 — hervorgebracht, von Allem was sich zum Vergleiche eignet, nichts an die Seite zu setzen, wenn auch verschiedene Aquarellmaler unserer Tage ihrem Namen eine allgemeinere Verbreitung zu verschaffen gewusst haben, und wenn auch Bonington's und Turner's Schöpfungen jeglichem Vergleich sich entziehen mögen. Doch sind diese beiden, und namentlich der letztere, Engländer durch und durch, während in den Schöpfungen von R. Alt sein ächt deutsches Wesen sich auf das liebenswürdigste ausspricht. Zudem weiss er mit seinen Aquarellen Wirkungen zu erreichen, welche von keinem anderen Material überboten werden können, ohne jemals, wie viele englische Maler, dem Aquarell Aufgaben zuzumuthen, welche ausserhalb seines Feldes liegen.

Was den Wiener Künstler vor Allen auszeichnet, ist das reine Naturgefühl, das ihn beseelt, die gewissenhafte Treue, mit der er alles und jedes Einzelne wiedergibt, ohne eine Spur von Konventionellem, ohne jemals Ungewöhnliches zu suchen oder nach auffallenden Effekten zu haschen. Nie geht A. mit einer bestimmten Absicht oder irgendwelcher Voreingenommenheit an seine Aufgabe: er gibt nie mehr als er sieht, was er aber sieht, gibt er mit der grössten Gewissenhaftigkeit wieder; bei der wunderbaren Schärfe seines Auges entgeht ihm nichts, und dieser Schärfe kommt eine erstaunliche Sicherheit und Gewandtheit der Hand sowie eine tadellose Strenge der Zeichnung zu Hülfe. Dabei ist es nicht möglich, die Unterschiede der Jahreszeiten und der Himmelsstriche, das Eigenthümliche z. B. der römischen Ferne mit ihren lilafarbenen Schatten, im himmelweiten Abstand von einer Donau-

gegend im Spätherbste, feiner zu beobachten und treffender wiederzugeben. Bei den erwähnten Eigenschaften seines Auges und seiner Hand gelingt ihm Architektonisches fast noch mehr als das rein Landschaftliche. Bei beiden aber kommt ihm seine vollkommene Kenntniss der Linienperspektive zu statten; wie auch bei der Auswahl seiner Ansichten der geläutertste Geschmack und das höchste malerische Verständniss sich geltend machen. Seine Färbung ist immer wahr, harmonisch, durchsichtig und vom feinsten Luftton. Sehr lebens- und charaktervoll ist stets auch die Figurenstaffage. Endlich beeinträchtigt niemals die sorgsame Genauigkeit in der Behandlung des Details die harmonische Wirkung des Ganzen. — Aber — was für seine ausserordentliche Begabung das sprechendste Zeugniss ablegt, — auch Bildnisse in kleinem Maßstab kommen von seiner Hand vor, welche es nur bedauern lassen, dass der Künstler diesem Kunstzweig nicht mehr Aufmerksamkeit zugewendet hat. Auch bei dieser Gattung nämlich ist seine Auffassung so wahr und charaktervoll, dass der Beschauer unwillkürlich an Alb. Dürer erinnert wird, ähnlich wie einzelne seiner landschaftlichen Ansichten stellenweise durch das unvergleichlich Schlichte und durch die volle Naturwahrheit an den alten Jan van Eyck gemahnen.

Dies Alles gilt, wol verstanden, zunächst nur von den Original-Studien des Künstlers, jenen — was besonders den Vordergrund und die Figuren betrifft — vielfach unvollendet gebliebenen Blättern, die er auf seinen Reisen, im Freien und vor dem Urbilde sitzend ausgeführt. Solche Studien pflegte er dann in der Art zu verwerthen, dass er mit ihrer Hülfe eine beliebige Anzahl Wiederholungen, je nach Wunsch und Bedürfniss der Besteller fertigte; und es muss zugestanden werden, dass diese Wiederholungen gewöhnlich über den Charakter gelungener Veduten nicht hinausgehen. Solche Ansichten von Wien, dem Prater, Schönbrunn, von Pest, von Prag u. s. w. fertigte A. zu Hunderten, meistens auf Bestellung von Wiener Kunsthändlern. Eine schwere Erkrankung des Künstlers, im Frühjahr 1866, ward die Veranlassung, dass der reiche Schatz jener Originalstudien aus dem Verschluss der Mappen an's Tageslicht gezogen wurde, und ein Kunstfreund, Herr J. F. Gsell in Wien, wusste die Mehrzahl derselben zu erwerben. Die kleinere Hälfte kam nach Paris. Ausserdem besitzen fast nur noch die Akademie der Künste in Wien, die Sammler Hofrath Dräxler und K. Bühlmayer daselbst Studienblätter von seiner Hand.

So erklärt sich z. Th. die geringe Verbreitung, welche der Name Rudolf Alt bis jetzt gefunden hat. Es hat lange gewährt, bis dem eigenartigen Talent dieses Künstlers und der hohen Vollendung seiner aquarellirten Blätter die rechte Würdigung wurde. Jahre lang hatte kaum sonst Jemand Beschäftigung für ihn als die Wiener Kunsthändler, welche nach seinen Aufnahmen Ansichten der Gebäude und Plätze Wiens lithographiren und koloriren liessen (s. das Verzeichniss). Auch mit Ausstellungen hatte der Meister wenig Glück. Eine Anzahl seiner Blätter befand sich in der österreichischen Abtheilung der Pariser Weltausstellung von 1867; aber die Aufstellung war eine so ungünstige, dass von zehn Besuchern kaum einer dieselben auch nur zu Gesicht bekam. Mit etwas besserem Erfolge ward der Versuch auf dem Pariser Salon von 1869 erneuert; aber auch da fand sich, dass die reizend feinen, anspruchslosen Blätter, von der bunten und lauten Nachbarschaft überschrieen, nicht zu voller Geltung kommen konnten. Wer aber die kostbare Sammlung des Herrn Gsell in Wien durchsieht, der wird zu dem Geständniss sich gedrängt fühlen, dass auf dem ganzen Gebiete der neueren Kunst — natürlich mit billiger Berücksichtigung der Gattung, und sofern es sich um unmittelbare Wirkung auf das malerisch gebildete Auge handelt, — ihm nichts bekannt sei, was geeignet wäre eine lebhaftere Bewunderung hervorzurufen, als die Alt'schen Blätter, und vor Allem die etwa 24 Stück Ansichten von Rom und Neapel und von der unvergleichlichen Umgebung dieser beiden Städte.

Von seinen Oelgemälden nennen wir: Die hl. Stephanskirche in Wien (1832) und Aussicht von der Strada nuova gegen die Giardini pubblici in Venedig (1834), beide im Belvedere zu Wien; Das Prager Thor, Venedig, Brunnen in Nürnberg, alle drei in der Sammlung Bühlmayer daselbst. — Seine Aquarelle erzielen neuerdings hohe Preise: auf einer Versteigerung zu Wien im Jan. 1871 wurden deren 17, darunter 16 italienische Ansichten, in Preisen von 200—1200 fl. verkauft.

a) Von ihm gezeichnet und lithographirt:

1—4) Vogelperspektiv-Ansichten (2 von Wien, Schönbrunn, Pest-Ofen). 4 Bll. Wien 1855—56. qu. Fol.
5—6) Vogelperspektiv-Ansichten von der k. Burg u. dem Arsenal in Wien. 2 Bll. Wien. kl. qu. Fol.
7) Kirchenhalle in Vöklamarkt. Orig.-Lith. (Aus dem Album der Künstler Wiens.) 1844. gr. Fol.
8) Mozart's Arbeitszimmer auf dem Kahlenberge bei Wien. Orig.-Lith. 1858. qu. Fol.

b) Nach ihm gestochen oder lithographirt:

1) Malerische Ansichten von Wien, lithogr. von J. Sandmann. 60—70 Bll. Wien 1847 bis auf die neueste Zeit.
2) Malerische Ansichten von Ofen u. Pest, lithogr. von dems. 18 Bll. Wien 1846—50. gr. 8.
3) Ansichten aus dem Brünner-, Sandecer-, Obermannhartsberger-, Untermannhartsberger-, Wadowicer-, Unterwienerwalder Kreise. Chromolithographien (in »Das pittoreske Oesterreich«).
4) Album von Wien, gest. von Würthle, Knocke u. A. 24 Bll. Wien 1856—60. qu. 8.
5) Mignon-Album in Stahlstichen. 24 Bll. qu. 12.
6) Donau-Reise. Album in 12.
7) Ansichten von Wien. 4 Bll. Wien 1846. Fol.
8) Panorama de Vienne, prise de l'Eglise S. Charles. Hurlimann (in Paris) sc. Aqua-tinta. Fries-Format. Wien (1841.) qu. Imp. Fol.

9) Generalansicht von Wien mit 12 Randansichten der Umgebungen. Fol.
10) Die innere Stadt Wien mit 10 Randansichten. Fol.
11) Wien. Album der schönsten Ansichten, lithogr. von Sandmann. 34 Bll. Wien 1842—47. 12.
12) Reise von Gloggnitz nach Graz. Wien 1840. 12.
13) Wiens Plätze und Umgebungen. S. Jakob Alt a) No. 9.

Ausserdem sind zum grossen Theil nach seinen Zeichnungen:

14) Panorama der österreichischen Monarchie. Stahlstiche. Pest 1833—1842.
15) Wien und seine nächsten Umgebungen, Stahlstiche mit histor.-topograph. Text. Wien 1846. Lex. 8.
16) Malerische Ansichten aus Oesterreich, lithogr. von Sandmann und Gerstmeier. Wien 1842—1850.
17) Die Donau von ihrem Ursprunge bis Pesth. Von J. G. Kohl. Mit 24 Stahlst. nach R. Alt. Nebst Text. Triest, Oesterreich. Lloyd 1853. Roy. 4.
18) Chromolith. Bll. in: Egypte. Scènes de voyage en Orient. Dessinées par Louis Libay. Wien 1859. gr. Fol.

B. Bucher und Otto Mündler.

Franz Alt, Landschafter und Aquarellist. Als jüngerer Sohn von Jakob Alt 1821 in Wien geb. machte er den gleichen Bildungsgang durch wie sein Bruder Rudolf und wählte verwandte Stoffe ohne Jenen zu erreichen. Die Belvedere-Galerie besitzt ein Oelgemälde von ihm: Partie am Canal grande. Lebt in Wien und auf Reisen (in Russland u. s. w.).

B. Bucher.

Alt. Theodor Alt, Genremaler, geb. den 23. Juni 1846 zu Döhlau bei Hof. Er machte seine ersten Studien in Nürnberg unter Kreling's Leitung, besuchte dann die Münchner Akademie, wo er sich der Ramberg'schen Schule anschloss, welcher er noch angehört. Seinem ersten »Mutterglück« betitelten Bilde, welches auf der Münchner Ausstellung von 1869 durch glückliche Komposition, feine Naturempfindung und kühle harmonische Färbung viel versprach, hat er seitdem mehrere ähnliche, modernes Leben genreartig behandelnde Werke folgen lassen, die bei geistreicher Freiheit des Pinsels auch viel Kompositionstalent zeigten.

Fr. Pecht.

Altamonti, fälschlich für Martin Altomonte, s. diesen.

Altamura. Saverio Altamura, einer der angesehensten italienischen Maler der Neuzeit, geb. 1824 zu Foggia in der Capitanata. In seinem 18. Jahre kam er nach Neapel, um daselbst die Arzneikunst zu studiren. Eines Tages aber, wie er selbst erzählt, nachdem er schon lange den Gedanken mit sich umgetragen Maler zu werden, ging er geradezu in die Akademie der bildenden Künste statt auf die Universität und begann dort sein Studium. Er lernte damals Domenico Morelli kennen, der, schon weiter vorgerückt, ihn anleitete, und erfuhr zugleich die Einflüsse der in Neapel thätigen Künstler Guerra, Postiglione und Michele. Im J. 1848 erhielt er mit Morelli den Preis, der ihm die Mittel zu seiner weiteren Ausbildung in Rom sicherte; doch konnte er keinen Gebrauch davon machen, da ihn die politischen Verhältnisse im J. 1850 nach Florenz trieben, wo er seitdem zumeist seine Kunst übte. Seine ersten dort ausgestellten Gemälde zeigten eine übertriebene Anwendung warmer Töne, die damals überhaupt bei den italienischen Malern beliebt war. Doch änderte er bald ganz und gar seine Färbung, indem er jene Malerei in einem feinen gebrochenen Grau annahm, die in den fünfziger Jahren nach französischem Vorgange unter den begabteren Malern Italiens sich verbreitete. Sein erstes Werk dieser Art stellte in drei Abtheilungen die Hochzeit und das Leichenbegängniss des Messer Buondelmonte vor (oder den Ursprung der Guelfen und Ghibellinen in Florenz; im Besitz des Fürsten Stagliano Colonna zu Neapel). Ueberhaupt ist das geschichtliche Sittenbild in malerischem Kostüm die Gattung, die ihn am meisten beschäftigte. Doch versäumte er es nicht gründliche Naturstudien zu machen, wie er denn z. B. einen Steinmetzen in den Steinbrüchen von Fiesole in vollem Sonnenschein malte. — Bei einem nationalen Preisausschreiben im J. 1861 erhielt er mit einem Karton, Marius als Sieger über die Cimbern, den Preis und führte dann die Darstellung, jedoch mit wesentlichen Aenderungen, als Gemälde im Saale des Senats zu Florenz aus. Studienreisen nach England und Frankreich im J. 1862 blieben auf seine Kunst nicht ohne Einfluss; er folgte eine Zeitlang der sogen. praerafaelitischen und alterthümlichen Manier, mit der damals namentlich Tissot in Paris ein gewisses Aufsehen erregte. Ein grosses Bild von ihm in dieser Art: Alter Hass und Neue Liebe befindet sich im Palast Stagliano Colonna zu Neapel. Für die Kapelle des königlichen Palastes daselbst führte er auch religiöse Gemälde aus: Thronende Jungfrau mit Engeln und Tod der Jungfrau. So zeigt der Künstler bei vielem Geschick, die verschiedenen Einwirkungen, unter denen die italienische Malerei steht, ohne dass es ihr bis jetzt gelungen wäre einen eigenen Charakter auszuprägen. Von seinen Bildern sind noch erwähnenswerth Tasso in Sorrent und Salvator Rosa unter den Räubern (in England), sowie — bezeichnend für die moderne Wahl des Gegenstandes — Bart. Panciatichi und seine Gattin mit religiösen Fragen beschäftigt (unter dem Namen: »Zweifel und Glaube«; im Hause Wouviller zu Neapel). Neuerdings lebt A. wieder in Neapel.

Diego Martelli.

Nach ihm photographirt:

Der Brautzug des Buondelmonte. In: Ricordi fotografici degli artisti contemporanei in Toscana. Firenze. kl. Fol.

*

Altarwa. Altarwa, spanischer Maler im Beginne des 19. Jahrh. Auf folgendem Stiche steht dieser Name, der jedoch wol nicht ganz richtig gegeben ist.

Ferdinand VII., König von Spanien. Peint par Altarwa. Gravé par Chaponier. 4.

W. Schmidt.

Altdorfer. Albrecht Altdorfer (Altorffer), Maler, Kupferstecher, Zeichner für den Formschnitt und Baumeister zu Regensburg, geb. um 1480, † 1538.

I. Sein Leben.

Ueber sein Leben sind bisher nur äusserst dürftige und zudem meist unverlässige Nachrichten überliefert. Nicht einmal sein Geburtsjahr lässt sich mit Bestimmtheit bezeichnen. Doch muss dieses jedenfalls vor 1480 fallen, da A. im J. 1505 das Bürgerrecht in der freien Reichsstadt Regensburg erwarb, also damals schon das hiezu unbedingt erforderliche »mannbare Alter« von 25 Jahren erreicht hatte. Nach dem Wappen zu schliessen, welches sich (laut Aussage der Geschichtsforscher Gandershofer und Schuegraf) auf seinem Grabstein befunden haben soll, gehörte er der zu Landshut (auch zu Regensburg und Abensberg etc.) ansässigen Rathsfamilie der Altdorfer an, die den dreifarbigen »Schneckenschnitt« im Schilde und im Fluge auf dem Helme führte. Was für eine Bewandtniss es übrigens mit dem zweiten Wappen hat, das ihm sonst auch noch beigelegt wird, lässt sich zur Zeit nicht bestimmt erkennen. Dieses zweite »Altdorfer'sche Wappen« zeigt einen »von Silber und Roth schräggevierteten Schild, mit einem grossen Ring und in der Mitte eine Blume (mit vier herzförmigen Blättern, ohne Saamen), Alles in versetzten Tinkturen«. (s. Siebmacher's Wappenbuch. v. No. 226).

Unermittelt sind bis jetzt auch seine Eltern. Gewöhnlich gilt »Vlrich Altorffer der maler«, welcher 1478 zu Regensburg »Burgerrecht gesworen hat«, als sein Vater. Doch ist dies nur eine willkürliche Annahme. Bekanntlich war dieser Ulrich Altorffer so arm, dass er im J. 1499, als er Erlaubniss erhielt von Regensburg abzuziehen und auf sein Bürgerrecht zu verzichten, nicht die Gebühr von 10 Pfennigen zu zahlen vermochte, was er eidlich bekräftigen musste.

Albrecht Altdorfer dagegen kam 1505 von Amberg (wie der Chronist Gumpelzhaimer berichtet) nach Regensburg, woselbst er Bürger wurde und Pflicht that am »Pfintztag (Donnerstag) nach Judica mit 2 fl.« Obgleich ursprünglich in Folge knapper Vermögensverhältnisse wol auf förmlichen Broderwerb angewiesen und zu mancher Arbeit gezwungen, die heutzutage nur dem Handwerker zusteht, wusste A. sich in verhältnissmässig kurzer Zeit, namentlich seitdem er den für ihn besonders günstigen Boden der alten Reichsstadt Regensburg betreten, in behagliche und ehrenvolle Verhältnisse emporzubringen. Schon drei Jahre nach seiner Uebersiedelung, 1508, tritt er als siegelmässiger Bürger auf. Im J. 1509 steuerte der Rath von Regensburg zu einem im Chore der »Kirche St. Peter« aufgestellten Gemälde von seiner Hand den Betrag von 10 Gulden (eine für die Zeit nicht unbedeutende Summe) bei, — ein Beweis, dass er sich schon damals Geltung in seiner neuen Heimat verschafft hatte. Aber auch an Geldmitteln kann er bald keinen Mangel mehr gehabt haben, da er im J. 1513 eine »eigene Behausung sammt Thurm und Hofstatt am St. Veitsbach bei den Augustinern in Regensburg« von einem Bürger Namens Georg Regenfuss zu kaufen vermochte, die noch heutzutage fast im nämlichen Zustande (mit Ausnahme der modernisirten Fassade) erhalten ist und daselbst zu den stattlichsten Wohnhäusern zählt. Sie führt zur Zeit die Bezeichnung E. 157 (in der oberen Bachgasse). In mehreren älteren Monographien von Regensburg wird das Haus C. 106 als das »Altdorfer Haus«, aber vollkommen grundlos, angegeben. Das wirkliche Wohnhaus des Meisters war sicher kein anderes als E. 157. Als Nachbar Altdorfer's wird nämlich »Herr Urban Trunkl« angeführt, dessen Haus (E. 158) später durch Erbschaft an die Adelsfamilie von Präckendorff fiel, deren Wappen noch in der Flur des erwähnten Hauses an einer Säule zu sehen ist. Auch ist der Grundzins, den das Haus E. 157 nach St. Peter in den Dom zu leisten hatte, ein unfehlbarer Anhaltspunkt. A. war bei dem Ankaufe bereits verheiratet und hatte vermuthlich durch seine Frau, die in dem Kaufbriefe gleichfalls erwähnt wird, die nöthigen Mittel dazu erhalten. Es muss ihm dieses Eigenthum besonders lieb gewesen sein, da er es bis zu seinem Tode im Besitz behielt, während er ein später erworbenes Haus nach mehreren Jahren wieder veräusserte. — Weitere Nachricht von dem Meister findet sich erst wieder im J. 1517. In diesem Jahre malte »Meister Albrecht« einen Vorhang zum »Heiligthum-Stuhl«, der bei der feierlichen »Heilthumsweisung« (nämlich bei der Ausstellung von Reliquien) gebraucht werden sollte. Im folgenden Jahre (1518) erwarb er vom »Herrn Heinrich Ebran zu Wildenburg und Magdalena dessen Hausfrau«, eine zweite Behausung nebst Hofstatt und Gärtlein, welche am Eck »im Spiegel« zu Regensburg, gegenüber dem Hause der Ursula Venedigerin gelegen war, nämlich das Haus C. 101 in der Spiegelgasse. Aus dem Kaufvertrage erhellt, dass seine Hausfrau Anna hiess, doch ist der Familienname nicht angegeben und überhaupt unbekannt geblieben. A. behielt dieses Haus nur bis 1522, in welchem Jahre er es wieder an Sigmund Steflinger um 48 Gulden und um ein halb Pfund Regensburger Pfennige verkaufte.

Besonders denkwürdig war für Altdorfer das Jahr 1519, in welchem er, als Mitglied des äusseren Rathes zu Regensburg, der dortigen Ju-

dengemeinde, neben anderen hiezu Verordneten, deren Vertreibung aus dieser alten Reichsstadt ankündigen musste, — ein Ereigniss, das in ganz Deutschland grosses Aufsehen erregte. Die Theilnahme, die A. an diesem ungewöhnlichen Vorfalle nahm, hat er in verschiedener Weise kundgegeben. So hat er die »Regensburger Synagoge« noch unmittelbar vor ihrer Zerstörung durch die fanatisirte Bürgerschaft in ihrer vormaligen Bauform und inneren Einrichtung in zwei Blättern, die mit entsprechenden Ueberschriften versehen sind, dargestellt (s. Stiche No. 70 und 71). Beide Stiche, in früheren Jahrh. zu Regensburg sehr verbreitet, zählen jetzt zu den grössten Seltenheiten. Von dem Friedhofe der Juden, der gleichfalls im J. 1519 gänzlich zerstört wurde, nahm er, zur Erinnerung an dieses Ereigniss, eine Reihe von Judengrabsteinen an sich, die noch grösstentheils in seinem ehemaligen Wohnhause E. 157 und zwar als Pflastersteine vorhanden sind. Als dann, nach dem Abbruche der Synagoge, auf ihren Ruinen eine Wallfahrtskirche »zur schönen Maria« (die jetzige protestantische Neupfarrkirche) errichtet worden, erhielt Altdorfer den Auftrag, für sie eine »Fahne mit dem Marienbilde und Stadtwappen« zu fertigen. Zu jener Zeit (1519—1522) malte er auch ein Votivbild (zum Zeichen für das Wunder, welches die schöne Maria an einer zum Wassertode unschuldig verurtheilten Person gethan hatte), wofür er eine Verehrung von 8 fl. erhielt. Nach anderer Annahme hätte er nur einen Holzschnitt zu Ehren dieses Wunders verfertigt, von dem jedoch kein Exemplar mehr existiren soll (?). Ferner entwarf er damals die Zeichnung zu einer Münze (»Goldgulden«) für die Stadt Regensburg, verzierte einen Ablassbrief für die Kapelle zur »schönen Maria« mit Malereien, sowie einen Vorhang zu ihrem »Heiligthum« und endlich die Kanonen (d. h. deren Lafetten) der Reichsstadt mit deren Wappen.

Nach Rettberg's Nürnberger Briefen (p. 165) hätte A. im J. 1522 auch noch das »schöne Bildniss der Barbara von Blomberg« gemalt, welches noch 1846 in der nun gänzlich zerstreuten Gemäldesammlung des Handelsassessors Kränner in Regensburg sich befand, später aber um 40 fl. an einen bekannten Antiquar verkauft wurde und seitdem förmlich verschollen ist. Hier findet jedoch bezüglich der Person, welche das fragliche Porträt darstellen soll, unzweifelhaft ein Irrthum statt. Die Barbara Blomberg kann das Bild nämlich, wenn die Zeitangabe richtig ist, aus dem Grunde nicht darstellen, weil diese schöne Regensburgerin (Don Juan d'Austria's Mutter) auf einem um 24 Jahre später gefertigten Relief von unbestreitbarer Aechtheit (aus dem J. 1546) noch vollkommen jugendlich erscheint, also 1522 kaum geb. sein konnte. — Endlich fällt auch wie bemerkt der Verkauf seiner »Gartenwohnung« in das J. 1522.

Vier Jahre später wurde A. in den »inneren Rath« zu Regensburg gewählt, was auf das hohe Ansehen schliessen lässt, zu dem er damals gelangt war. Er bekleidete diese Ehrenstelle bis zu seinem Tode; ebenso das Amt eines städtischen Baumeisters. In letzterer Eigenschaft baute Altdorfer unter Anderem den Weinstadel, sowie das Fleisch- und Schlachthaus zu Regensburg (1527), davon sich übrigens nur das letztgenannte Gebäude bis auf unsere Zeiten erhalten hat. Den ehemaligen »Marktthurm« scheint er auch gebaut zu haben, da daran ehemals eine bleierne Tafel befestigt war, welche die Inschrift ALBRECHT ALTORFER PAUMEISTER. 1535. A. kommenden Zeiten überliefern sollte. Zu jenen Bauten wurden, wie uns die Chroniken berichten, Judengrabsteine verwendet. Das Fleischhaus erweist sich heute noch, nach mehr als 300 Jahren, als ein solider und zweckentsprechender Bau, der auch bezüglich seiner Anlage und Durchführung geläuterten Geschmack verräth, soviel sich solcher, bei der Bestimmung dieses Gebäudes, überhaupt entwickeln liess. Von sonstigen Bauten dieser Art, die unter Altdorfer's Leitung entstanden sind, hat sich keine Nachricht erhalten. — Im J. 1528 war der Meister besonders im »Friedgerichte« zu Regensburg thätig, in welcher Stellung er verschiedene Parteizwiste, unter Anderem zwischen zwei Rathsherrn Wolfgang Limpeck und Hans Wielandt schlichtete. Auch wollte man ihn aus besonderem Vertrauen für das Quartal Emmerani bis Geburt Christi zum »Cammerer« d. i. Bürgermeister wählen. A. machte jedoch dagegen die dringendsten Vorstellungen und Bitten geltend, da er für den Herzog Wilhelm von Bayern ein grosses Werk (die Alexanderschlacht) zu fertigen übernommen und es in Bälde zu liefern versprochen hatte. Ungern machte man, wie der Chronist Gumpelzhaimer versichert, für dieses Mal eine Ausnahme und erliess ihm den Antritt der zugedachten Ehrenstelle. Dagegen wurde er in den J. 1529—1530 wieder stark als »Bauherr« in Anspruch genommen, da es galt die Reichsstadt gegen die Türken zu schützen. Unter seiner Aufsicht entstand damals die »Osten-Pastey« und die »Eisengred« (wo Eisengeräthe und Geschütze aufbewahrt wurden), sowie auch die »Kreuz-Pastey«, deren Bau viel Mühe kostete, da sie einmal wieder einfiel. Auf dem »Gedenkstein«, der an dieses Befestigungswerk und an die Belagerung von Wien durch die Türken im J. 1529 erinnert, ist auch Albrecht Altdorfer's Name neben dem der übrigen Rathsherrn genannt. Von seinen sonstigen Erlebnissen aus dieser Zeit wissen wir nur noch, dass er im J. 1529 einer der Vormünder von den Kindern des sel. Meisters Niklas Vischbach war und zu Anfang des J. 1530 von einem ihm gehörigen Weinberge, Altenpach genannt, den er unterhalb des Ortes Stauf besass, den Grundzins, welchen er an die Kapelle unseres Herrn zu zahlen hatte,

ablöste. (In späterer Zeit kam ein Weinberg zu »Epeten« d. i. »Dechbetten« in seinen Besitz.) Den Wein, welchen er aus diesem Anwesen erzielte, liess er gleich den übrigen Rathsherrn damaliger Zeit durch eine Kellnerin an seine Mitbürger ausschenken.

Einen herben Verlust erlitt Altdorfer im J. 1532 durch den Tod seiner Hausfrau, die am 27. Juli starb und in der Augustinerkirche zu Regensburg begraben wurde. Vielleicht um dem traurigen Eindrucke des leer gewordenen Hauses zu entfliehen, erwarb er sich noch im J. 1532 ein zweites Haus mit einem dazu gehörigen grossen Garten (A. 169 in der Weitolzstrasse unweit des Judensteins) um 136 fl. Rheinisch. Doch dürfte A. dasselbe ursprünglich nur während der Sommermonate, gewissermassen als Gartenwohnung benutzt, im Winter dagegen sein geräumiges, stattliches Haus in der Bachgasse bewohnt haben, da das letztere, mitten im Herzen der Stadt, eine weit geschütztere Lage hatte.

Nur das letzte Jahr seines Lebens scheint er ganz in dem neuerworbenen Hause — wie es in den Urkunden heisst: »zu Westen bei Sct. Leonhard auf der Hüllen (Hülling oder Pfütze) gegen dem heiligen Kreuz (-Kloster) über gelegen« — zugebracht zu haben. Seit lange musste dem Meister zur Sommerszeit der Aufenthalt in der neuen Wohnung ein Bedürfniss sein. Seit seiner Uebersiedelung nach Regensburg scheint er Reisen nicht mehr gemacht zu haben; als Rathsherr und Baumeister mochte er schwer abkommen können. Da mochte ihm der freundliche Garten beim Hause von um so grösserem Werth sein, als für seinen feinen landschaftlichen Sinn die fortgesetzte Betrachtung der Natur den grössten Reiz haben musste. — Still indessen und vereinsamt wird sein Leben in Regensburg nicht gewesen sein; auch bot damals das mannigfaltige Treiben in der Reichsstadt dem Beobachter unerschöpflichen Stoff. Es war die Zeit der Reichstage Kaiser Maximilian's und Karl's V.; der Turniere und Stahlschiessen, der Fürstentage, Adels- und Prälatenversammlungen, die zu Regensburg gegen die Reformation gehalten wurden.

Diese selber aber hatte in der Stadt schon einigen Boden gefunden, und Altdorfer begegnen wir unter denen, die sich daselbst an den reformirenden Bestrebungen rückhaltlos betheiligten. So war er unter den 15 Rathsherrn, welche im J. 1533 »am Erchtag nach Assumtionis Mariae« (Dienstag, den 19. Aug.) auf etlicher Bürger und Bürgerinnen Ansuchen einen Rathsbeschluss veranlassten, wonach: »dem Herrn Dr. Johann Hiltner (Rathskonsulent zu Regensburg und Luther's Freund) befohlen wurde, nach einem ehrbaren, gelehrten Prediger, der das Wort Gottes allhier predigen würde, umzufragen«, und wonach noch ausserdem in der »schönen Maria« (Neupfarrkirche) das Amt, die Vesper, das Salve und der Organist abgeschafft werden mussten. — Auch hat er das Bildniss Luther's in Kupfer gebracht (s. Stiche No. 72).

Ein anderer Rathsbeschluss von jenem Jahre bekundet von Neuem die Thätigkeit Altdorfer's als Baumeister, wie andrerseits das Wolwollen seiner Kollegen für ihn. Da er sich nämlich auf seine Kosten ein Pferd hielt, um den auswärtigen Amtspflichten leichter genügen zu können, wurden ihm vom Rathe der Stadt Regensburg zwei Schaff Haber jährlich dazu verliehen. — Im folgenden Jahre, 1534, wurde er zum Probst, d. i. zum Pfleger des Augustinerklosters in Regensburg vom Rathe der Reichsstadt ernannt. Es war die letzte Ehre, deren er sich — soviel uns bekannt — zu erfreuen hatte. Sein Tod erfolgte schon vier Jahre später, im J. 1538.

Im Febr. desselben Jahres hatte der Meister sein Testament gemacht, das jetzt im Archive des hist. Vereins von Oberpfalz und Regensburg aufbewahrt wird. Es wurde errichtet: am »Erichtag nach Scolasticae, der Heiligen Junkhfrauentag, Nach Christi vnsers lieben Herren gepurt, funfftzehen . Hundert und im acht vnd dreissigisten Jare« (also am 12. Febr. 1538). Auch findet sich auf dem Umschlage desselben noch die Vormerkung, wann es publizirt worden ist, nämlichs »Freitags post Oculij (29. März) 1538«. Altdorfer bezeugt darin, dass er als wahrhaft christlicher Mensch, in dem wahren christlichen Glauben sterben wolle und daraufhin seine Seele, sobald die von dem Leibe abgeschieden sei, Gott ihrem Schöpfer empfehle, damit sie die ewige Freude und Seligkeit empfange. Seinen »verstorbenen Körper« aber solle man in der Augustinerkirche (zu Regensburg) zu seiner lieben seligen Hausfrau, unter seinen Stein (Familiengrabstein?) begraben. Statt des »Seelgeräthes« (Trauergottesdienstes), »so bishero mit ersten, siebenden. vnd dreissigisten etc. nach menschlichem fund im brauch gewest«, und welches er sich weder begehrt, noch gestattet, vermacht er zum Besten der »armen Dürfftigen in das gmain Almusen alhie«, einen (silbernen) Becher, der mit wälschen Angesichtlein verziert und sammt dem Deckel vergoldet war. Es war dies derselbe Becher, den er seiner Hausfrau zur Morgengabe geschenkt hatte. Neben einigen anderen Legaten vermachte er auch seinem Lehrjungen und lieben Diener Hans zwanzig Gulden Rheinisch und erliess ihm überdiess Alles, was dieser ihm zu zahlen schuldig gewesen wäre. Ferner gedenkt A. des Umstandes, dass ihm zum Bau (Neubau?) seines »Hauses unter den Wolburchen« (Wollwirkern), nämlich der Gartenbehausung A. 169, die Frau des Hans Söldner 60 fl. Rheinisch, ihr Töchterlein aber 24 Goldkronen vorgestreckt habe. — Wer also dieses, sein obengedachtes Haus besitzen wolle, der müsse erst die zwei Gläubigerinnen befriedigen. Als Haupterben seines übrigen namhaften Vermögens setzte er seinen Bruder: »M. (Meister) Erhard Altdorfer« und seine zwei Schwestern (oder deren eheleiblichen

Kinder) ein. Altdorfer's eine Schwester, Magdalena, war an Hans Hartmann, Bürger zu Pfreimdt, Aurelia, die zweite, aber an Andreas Tantzer, Bürger zu Nürnberg verheiratet. Sein Bruder Erhard Altdorfer war Bürger zu Schwerin, ohne Zweifel der Hofmaler dieses Namens dortselbst. Dass dieser Erhard »Irher«, d. i. Weissgerber gewesen sei, beruht bloss auf einer haltlosen Vermuthung Gemeiner's.

Als A. dieses Testament aufnehmen liess, hatte er zwar (wie er sich in demselben selbst ausdrückt) seine »vollkommene Vernunft und alle andere Schicklichkeit seiner Sinne und seines Gemüthes noch«, doch war er bereits »mit Schwachheit seines Leibes beladen«. Lange Zeit kann er unmöglich krank gewesen sein, da er im J. 1538 noch ein Oelbild vollendete; den Abschied Christi von seiner Mutter — welches Gemälde später in den Besitz des Fürst-Abtes Cölestin Steiglehner von Sct. Emmeram kam —, aber gleich nach Errichtung des Testamentes am 12. oder 14. Febr. 1538 gestorben sein soll. Der Chronist Gemeiner nimmt den 14. Febr. 1538 als Todestag an. In einem Manuscript, das dem verstorbenen Kunsthändler Börner vorkam, hiess es: Anno domini Taufent fünffhundert vnnd funff vnnd dreiffig den xv. Juny Ward eines Ersamen Rats der Zeit zw Regenfpurg regirunt Wappen vnnd namen verzeichnet. Wie hernach volget etc. Darunter stand: Albrecht Altdorfer, paumaister (also wie auf seinem Grabstein), dann kam das dem bei Siebmacher (s. oben) gleichende Wappen, und darunter stand Obiit den 12. Februar Anno d. 1538. Als Altdorfer's Sterbehaus gilt mit Recht das mit einer Gedenktafel versehene Haus A. 169, in der jetzigen Weitholzstrasse, welches Erhard Altdorfer, Bürger zu Schwerin, der Hofmaler Herzog Heinrich des Friedfertigen von Mecklenburg, in Gemeinschaft mit seinen Miterben noch im J. 1538 um 200 fl. Rheinisch an den Hrn. Ambrosius Ammann verkaufte, während das Haus E 157 erst im J. 1541 vom genannten Bruder des Albrecht an den Apotheker Hans Miltz um vierthalbhundert Gulden veräussert worden ist. Seine Ruhestätte fand A. in der Augustinerkirche zu Regensburg. Als diese 1840 »wegen Baufälligkeit« abgebrochen wurde, kam ein Theil vom Grabsteine Altdorfer's in den Besitz des historischen Vereines zu Regensburg. Das Bruchstück lässt noch die Inschrift erkennen: »— — Albrecht. Altdorffer. paum(eister).«

Das im Original vorhandene Inventar seines Nachlasses ist in mancher Hinsicht nicht ohne Interesse. Es erhellt daraus, dass A. eine ganze Reihe von silbernen Bechern u. s. w. besass. Von seinen nachgelassenen Kunstgegenständen sind zu erwähnen; in dem Sterbehause A. 169: vier gemalte Tücher, zwei Kunstbücher, zwei Truhen, darin »gedruckte Kunst«, ein gemaltes Tüchel mit einem Marienbilde, eine gemalte Tafel, »mehr eine Tafel, hat der Albrecht Irher (Albrecht Dürer?) gemalt,« drei gemalte Tüchel, ein Kunstbuch. Seine Bibliothek bestand aus 19 Büchern (»klein und gross«). Ausserdem eine Reihe von Waffen, Ringen, Petschaften, Paternostern und heidnischen Pfennigen, dann 20 Eimer »heurigen bairischen Weins« und ein Pferd nebst Sattel und Zaumzeug. In dem »Malstübl« Altdorfer's befanden sich folgende Gegenstände: ein kleines Tischchen, zwei Bänke, eine bemalte messingne Klinge, ein Stuhl, ein messingnes Leimpfännchen, ein Kästchen mit Farbe, eine gemalte Tafel (vermuthlich Altdorfer's letzte Arbeit), ein Vorhang vor ein Fenster, eine kleine Truhe, drei kleine bemalte Lädl (Kästchen). In der andern Behausung (E. 157) u. A. ein Visier, eine gemalte Tafel, eine Truhe voll gemalter Kunst, ein Kasten mit gemalter Kunst, drei Visier u. s. w. A. war wolhabend; aber bezeichnend für den alten deutschen Meister ist, wie einfach sein »Malstübl« ausgestattet war.

Das Andenken Altdorfer's erhielt sich in Regensburg bis zu Anfang dieses Jahrh. sowol in den Aufzeichnungen der Chronisten dieser Stadt, als auch in den zahlreichen Kunstsammlungen ihrer Bürger etc. ungeschwächt fort. Den Beweis hiefür gibt u. A. eine Stelle im Rathsprotokolle v. 22. Sept. 1651, welche lautet: »Demnach Hr. Georg Abraham Beuchel eine künstlich gemalte Tafel von Albrecht Altdorfern, gewesenen Burgern und des Innern Raths, neben etlichen Kunststücken in Kupfer und Holz gestochen, in ein Buch zusammengebunden präsentiret, als ist solches acceptiret und von der Remuneration zu reden in E. E. Ausschuss remittiret worden, in senatu.« Dieser »Georg Abraham Beuchel« war ein Sohn des »Herrn Johann Peuchel«, welcher als »Exulant Christi« von Graz in Steiermark nach Regensburg auswanderte und da im J. 1627 Assessor des Stadtgerichts wurde. Das erwähnte Buch mit den Kupferstichen und Holzschnitten Altdorfer's etc. besitzt gegenwärtig die k. Hof- und Staatsbibliothek zu München. Auch befand sich ein berühmtes Bild von A., dessen schon der Chronist Raselius gedenkt, noch zu Ende des vorigen Jahrh. in dem Kreuzgange von Sct. Emmeram zu Regensburg und wird als »eine lustige und kunstreiche Tafel, darauf die zwei Johannes, der Täufer und der Evangelist, sammt einer hübschen Landschaft gar artig abgemalen« seien, geschildert. Das Gemälde war damals »allernächst von Sct. Wolfgang's Grab, oberhalb der Thür, wie man in den Kreuzgang hin ein gehet« zu sehen. Der Chronist fügt dieser Nachricht noch bei: »ein alter Canonicus hat es dorthin gestiftet, Albrecht Altdorfer, weyl. Bürger und des Raths alhie aber es gemalt«. Wahrscheinlich ist dieses Bild dasselbe, welches nach Rettberg (Nürnberger Briefe p. 165) neuerdings in der Spitalkirche zu Regensburg vorhanden sein soll, jetzt aber nicht mehr aufzufinden ist. Aehnlich ist es mit den Werken Altdorfer's gegangen, welche in früheren Zeiten auf dem Rathhause zu Regensburg aufbewahrt

worden. Sie sind wie es scheint, schon seit einer Reihe von Jahren grösstentheils spurlos verschwunden. Darunter befand sich auch ein »Visier der Stadt Regensburg«, das A. mit grossem Fleisse gemalt haben soll, ein köstliches Miniaturbild (Dr. Hiltver überreicht in einer Rathssitzung eine Sammlung der städtischen Urkunden und Privilegien) und eine »schöne Handzeichnung« im sogenannten »gelben Buch«. Nicht minder wurden die zahlreichen Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte Altdorfer's welche sich in den werthvollen Sammlungen des Fürst-Abtes Cölestin Steiglehner von Sct. Emmeram und des Wechselgerichtsassessors Kränner und in den verschiedenen Kirchen von Regensburg befanden, in alle Welt zerstreut. Zu Anfang dieses Jahrh. (um 1819) sollen daselbst noch an 25 Oelbilder von A. in letzgenannter Stadt (im Ganzen aber noch »72 Stücke« von ihm) erhalten gewesen sein, während gegenwärtig auch nicht ein einziges ächtes Bild dieses Meisters in Regensburg mehr zu finden ist.

Handschriften: Wappenbuch von Einwohnern der Stadt Regensburg (im Archive des historischen Vereins daselbst No. 11) und chronologische Reihenfolge und Wappen der Magistratspersonen der Reichsstadt Regensburg v. J. 1210 resp. 1259 bis zum J. 1775 (ebenda). — Bürgerbuch von 1419—1485 (im städtischen Archiv zu Regensburg). — Auszüge aus dem Sigilpuch der Stadt Regensburg von 1508—1515, aus den Siegelprotokollen von 1515—1522 und von 1531—1543. — Annales Ratisbonenses (im eigenen Besitze) I. 18. — Gemeiner's Notizen über Regensburgische Künstler der Vorzeit. — Aktenprodukte im Archive des hist. Vereins von Oberpfalz und Regensburg.

s. Verhandlungen des hist. Vereins von Oberpfalz u. Regensburg. XII. 330. — Gumpelzhaimer's Vorträge, II. Jahrg. No. IX. §. 4; XII. §. 13 u. V. Jahrg. vom 2. April 1835. §. 12. — Sieghart, Geschichte der bildenden Künste in Bayern. II. 586. — A. Niedermayer, Künstler u. Kunstwerke der Stadt Regensburg. p. 274. — Rettberg, Nürnbergs Kunstleben. p. 142. — Gumpelzhaimer, Regensburg's Geschichte etc. II. 620—808 passim; III. 1309. — Jahrbücher des Vereins für Meklenburgische Geschichte und Alterthumskunde. XXIII. 113. — Gemeiner's Chronik von Regensburg. I. 176. Anm. 880; I. 356; I. 442 Anm. 835. — Schuegraf, Lebensgeschichtliche Nachrichten über den Maler Michael Ostendorfer in Regensburg. pp. 20 u. 21. — W. v. Rally, Die Donaureise von Regensburg bis Linz. pp. 21 und 22.

C. W. Neumann.

II. Altdorfer als Maler.

Altdorfer ist eine der merkwürdigsten Erscheinungen der altdeutschen Schule. Er ist von Dürer stark beeinflusst worden; jedoch ist nicht sicher von ihm nachzuweisen, ob er wirklich in Dürer's Werkstätte lernte. Unwahrscheinlich ist dies jedoch nicht, und jedenfalls bestand ein freundschaftliches Verhältniss zwischen ihm und dem grossen Nürnberger, da in der Frauenholz'schen Sammlung eine Rothstiftzeichnung war, den in ein Tuch gehüllten Kopf eines schläfrigen Alten vorstellend, in dessen Zügen die allmälige friedliche Auflösung zur Ruhe trefflich ausgedrückt gewesen sein soll, eine Zeichnung, welche nach der Inschrift Dürer im J. 1509 unserm Künstler geschenkt hatte. In Altdorfer's Inventar befand sich eine Tafel, »hat der Albrecht Irher gemalt«, ein Name, der aus Dürer verderbt zu sein scheint. Wie dem aber auch sein mag, war A. ein direkter Schüler Dürer's oder nicht, jedenfalls wirkte dessen Kunst bestimmend auf ihn ein. Die Zeichnung, der knittrige Faltenwurf, und die Komposition sind wesentlich nach Dürer gebildet. Doch kann man nicht sagen, dass A. ein sklavischer Nachahmer gewesen sei; er hat sich im Gegentheil ganz eigenthümliche Züge bewahrt. Er ist nämlich mehr als Dürer und dessen nächste Schüler ein Kolorist, indem er die Farbe malerischer behandelte und minder zeichnend verfuhr, als wir es bei diesen gewohnt sind. Natürlich verstehen wir hier den Ausdruck Kolorist bloss im bedingten Sinne, denn ein Kolorist im eigentlichen Sinne war A. allerdings nicht. Und ganz besonders hat er sich eine gewisse Phantastik in Komposition, Beleuchtung u. s. w. zu schaffen gewusst, die manchmal etwas sonderbar wirkt, oft aber auch eine eigenthümliche Stimmung hervorzubringen weiss; damit verbindet sich das feinste Gefühl für das Landschaftliche, sowol für die geringste Einzelheit, Blume, Baum u. s. w., die er mit dem grössten Fleiss wiederzugeben versteht, als für einen ausgedehnten Fernblick. A. muss fleissig im landschaftlichen Zeichnen gewesen sein und das Treiben der Natur mit Liebe belauscht haben. Die schönen Umgebungen Regensburg's konnten ihm eine Fülle von Anregungen bieten, und auch die Alpen muss sein Fuss betreten haben. Vermögen wir auch unter den erhaltenen Bildern keine eigentliche Landschaft nachzuweisen, so spielt doch in manchen die Staffage eine untergeordnete Rolle, und eine Reihe reiner Landschaften hat er radirt. Nicht unpassend demnach, wie man es gethan hat, ihn den Vater der Landschaftsmalerei zu nennen, wenn man nur sich erinnert, dass dieser Ausdruck bloss unter bestimmten Beziehungen anzuwenden ist. Dass er sich auch auf die Darstellung von Architektur gut versteht, folgt schon aus seiner Eigenschaft als Baumeister. Er wendet Gothik und Renaissance an, in bunter Mischung, wie es damals seine deutschen Zeitgenossen zu thun pflegten. Italienischen Einfluss hat er nicht vielen empfangen, wenigstens nicht hinsichtlich der Zeichnung; dass er einige kleine Stiche nach Markanton kopirte, und dass seine Pietà in der Münchener Pinakothek einigermassen an Mantegna erinnert, beweist allerdings, wie wenig auch er dieser Kunst sich zu entziehen vermochte. Aber, wie gesagt, dieser Einfluss tritt bei ihm noch nicht bestimmend

auf. Besser wäre es allerdings gewesen, hätte er sich zu freierer Bewegung seiner Figuren aufschwingen können; diese pflegen eckig zu sein, und es gelingt ihm keine schwungvolle, mit grossem Stile durchgeführte Komposition. Es ist demnach begreiflich, dass ihm grössere Gemälde weniger gelingen, als kleine Kabinetsbilder; was bei jenen auffällt, verwandelt sich bei diesen manchmal in ergötzlichen, wenn auch nicht beabsichtigten, Humor, und die zierliche Durchführung des Beiwerkes, der Architektur und der Landschaft lassen schnell den Künstler von der liebenswürdigsten Seite erscheinen.

Die Anzahl der Bilder, welche wir von ihm nachweisen können, ist leider sehr gering. Dass er viel gemalt habe, ist überhaupt nicht anzunehmen, weil er seine Bilder mit solchem Fleisse vollendete und noch ausserdem eine nicht unbedeutende Anzahl von Kupferstichen und Holzschnitten geliefert hat; zudem war er ja auch, wie wir wissen, als Architekt thätig. Das mit der frühesten Jahreszahl 1506 bezeichnete Bild, ein Christus am Kreuz auf der Burg zu Nürnberg, ist von schöner Komposition und ergreifendem Ausdruck. Ein Henkersknecht ist an einer Leiter am Kreuze hinaufgestiegen und steht im Begriffe, dem Christus die Beine zu zerschlagen. Im Vordergrund die Gruppe der klagenden Frauen mit Johannes, im Mittelgrund der Streit um Christi Kleider, im Hintergrund Landschaft, am Himmel Gewitter. Die Bäume und Gräser im Vordergrund sind mit besonderer Liebe ausgeführt. Dann folgt das kleine Doppelbild im Berliner Museum von 1507, die hh. Franziskus und Dominikus darstellend, das übrigens von keiner Bedeutung ist. Der frühern Zeit Altdorfer's gehören vielleicht auch die Beweinung Christi in der Münchner Pinakothek an, die früher als unbekannt in Schleissheim war und von mir in der Zeitschr. für bildende Kunst (II. 245) zuerst unserem Maler zugeschrieben wurde, ferner die Verklärung Christi auf dem Berge Tabor im Besitz des Hrn. Develey in München (in der Ausstellung älterer Gemälde zu München, 1869 No. 76), die indessen durch die ungeschickte Komposition nicht zu den glücklichsten Bildern des Meisters gehört. Eines der eigenthümlichsten jedoch ist das kleine erst kürzlich in die Pinakothek versetzte Bild mit dem Buchenwald und dem Ausblick rechts auf waldiges Bergland; im Vordergrund der hl. Georg den Drachen tödtend; es ist mit dem Monogr. u. 1510 bezeichnet. Der gelbe Ton desselben ist einem dicken Firniss zuzuschreiben. Die gleichzeitig in die Pinakothek gebrachte Landschaft mit der Fichte und der Birke ist nicht von A.; dieser pflegt in derartigen kleinen Bildern schärfer zu zeichnen und zu malen. Das Bild gehört einem jüngern Maler an, vielleicht dem M. Ostendorfer, dessen Landschaft auf dem Bildnisse eines Prälaten in der Sammlung des histor. Vereines zu Regensburg ganz ähnlich behandelt ist. Vom J. 1510 soll auch nach der Meinung des Eigenthümers Hn. Fr. Lippmann in Wien die Ruhe der hl. Familie an einem Renaissancebrunnen herrühren; früher allerdings hatte man die Jahreszahl immer 1540 gelesen. Wir haben leider dieses Gemälde, das ein Hauptwerk des Meisters zu sein scheint, nicht gesehen, und wagen auch keine Entscheidung darüber, ob Monogr. und Jahreszahl nicht etwa später darauf gesetzt wurden; gibt es ja auf ganz ächten Bildern unächte Bezeichnungen, oft schon aus ganz früher Zeit. Das Werk ist vom Maler der Himmelskönigin geweiht, die auch A. sonst verherrlicht hat; wir erinnern z. B. nur an die betreffenden Kupferstiche u. Holzschnitte, ferner an die Geburt Maria's in der Augsburger Galerie, ein Werk, das, obwol das Urtheil wegen der hohen Stelle erschwert ist, sehr verwahrlost zu sein scheint. Die Architektur spielt in jenem Bilde eine Hauptrolle. Maria mit dem Kind unter einer prächtigen Halle bewahrt die Pfarrkirche zu Aufhausen bei Regensburg. Maria in der Engelsglorie mit dem Kinde auf Wolken sitzend in der Münchener Pinakothek ist mehr wegen der schönen Landschaft darunter anziehend; auf der Rückseite findet sich das Motiv der glühenden Beleuchtung der tiefstehenden Sonne, welches auch dem Bilde, der hl. Quirinus von zwei Frauen und einem Manne aus dem Wasser gezogen, in der Morizkapelle in Nürnberg, eine ganz phantastische Wirkung verleiht. Auch auf der berühmten Alexanderschlacht, wovon später, findet sich dasselbe. Ein Hauptwerk unsers Malers aber ist der grosse Altar in Augsburg, Christus am Kreuz in der Mitte, auf den Flügeln die beiden Schächer, auf den Rückseiten die Verkündigung Mariä. Es wurde im J. 1517 für die Rehlinger'sche Familie zu Augsburg gemalt. Die Komposition ist steif, und die Figuren, wie es bei A. überhaupt der Fall, ohne schwungvolle Bewegung, aber die kräftige, wenn auch bunte Farbe, die fleissige Ausführung, die tiefe Empfindung der hl. Personen und die trefflichen Bildnissköpfe weisen dem Altar unter den altdeutschen Bildern einen hohen Rang an. Ob, wie man vermuthet hat (vgl. Marggraff, Katalog der k. Gemäldegalerie zu Augsburg 1869 p. 23), A. selbst in dem Manne mit dem schwarzen Mantelrock und der Haube links am Rande zu erkennen ist, muss dahin gestellt bleiben. Das nächstdatirte mir bekannte Bild ist die Geschichte der hl. Susanna vom J. 1526 in der Pinakothek zu München, wegen der Buntheit und Härte trotz der fleissigen Ausführung nicht besonders anziehend.

Vom J. 1529 stammt das berühmte Hauptwerk des Meisters, die Schlacht zwischen Alexander und Darius, auf Bestellung des Herzog's Wilhelm IV. von Bayern gemalt. A. nahm hier alle seine Kunst zusammen, um den hohen Besteller zu befriedigen und hat auch die andern Maler, welche für den Herzog kriegerische Szenen zu

schildern hatten, H. Burgkmaier, G. Breu u. M. Feselen übertroffen. Eine Schlacht in grossem historischem Stile, wie etwa die des Konstantin und Maxentius von Rafael, dürfen wir hier nicht suchen, wol aber finden wir die treueste Veranschaulichung einer Schlacht aus des Künstlers Zeit. Den Standpunkt hat der Maler hoch gewählt, um einen grossen Raum zu gewinnen; und so erblicken wir Tausende von Kriegern zu Fuss und Ross, eine weite Landschaft mit Gebirgen, Städten und Burgen und dem Meer, das sich im Hintergrunde von Schiffen belebt ausdehnt. Im Mittelgrunde sprengt Alexander auf schwerem Schlachtross mit eingelegter Lanze auf Darius ein, dessen Sichelwagen sich zur Flucht gewendet hat. Die Geschwader der Macedonier sind in die Scharen der Perser eingebrochen; nur wenige der Letztern leisten noch Widerstand, und die Flucht erstreckt sich schon weit in den Hohlweg zur Linken. Ueber der weiten Landschaft geht rechts im Grunde rothglühend die Sonne auf, während der Mond links oben erblasst, Sinnbilder des Sieges und der Niederlage. Der Fleiss in der Ausführung lässt sich nicht schildern, jeder Kopf, jeder Harnisch u. s. w. ist vollendet. Der Künstler hat nach einem grossartigen Schlachtgemälde gestrebt; nach seiner Anschauung glaubt er es am besten erreichen zu können, wenn er eine möglichst weite Szenerie uns vorführe und mit aller Sorgfalt bis in's Einzelne ausbilde. Während wir in den Kriegern die vollkommene Treue in der Nachbildung der Wirklichkeit erblicken, zeigt er uns eine märchenhafte Landschaft und eine phantastische Sonnenbeleuchtung, die sich im Wasser widerspiegelt. Den durchsichtigen Himmel mit den schwebenden und verfliessenden Wolken zu malen, dafür war A.'s kupferstecherische scharfe Behandlung am wenigsten geeignet, und auch die Luftperspektive ist ganz verfehlt. Doch das sind eben Mängel, die seiner Schule anhängen; die Vorzüge des Bildes, die liebevolle Behandlung, die Beherrschung der zahllosen Massen und den feinen Natursinn können sie nicht verdunkeln. Diese Alexanderschlacht ist eine der kostbarsten und bezeichnendsten Schöpfungen der altdeutschen Kunst und hat den Hauptruhm des Malers begründet. — Eine lieblich märchenhafte Stimmung ruft die kleine Landschaft von 1531 hervor, im Besitze des Herrn. F r. L i p p m a n n in W i e n. Die Staffage stellt ein fürstliches Paar vor, welches beim Eintritt in ein Renaissanceschloss von einem Krieger, der einen Humpen schwingt bewillkommnet wird; auf ihrer Schleppe kauern arme Leute; wol die Armuth im Gefolge des Reichthums. Dies Bild ist eine der reizendsten Schöpfungen Altdorfer's. Sein letztes Gemälde dürfte der Abschied Christi von seiner Mutter von 1538 gewesen sein, das in der Verlassenschaft des letzten Fürstabtes von St. Emmeram, C. Steiglehner, zu Regensburg war. In dessen Besitz waren überhaupt neun Bilder unserem Meister zugeschrieben. Der Abschied Christi wurde um 1030 Gulden verkauft.

III. Altdorfer als Kupferstecher.

Altdorfer beschäftigte sich viel in der Weise der Dürer'schen Richtung mit dem Kupferstiche, wenn auch seine Thätigkeit darin keine so methodische und ausgebildete war, als diejenige Dürer's und anderer Stecher seiner Nachfolger. Da er sich nur in kleinem Formate hielt, so rechnet man ihn zu den »Kleinmeistern«, und die Franzosen nannten ihn früher öfters im Gegensatz zu Albrecht Dürer den »petit Albert«. Dass er Dürer nicht erreichte, braucht kaum erwähnt zu werden, er bleibt indessen auch hinter den andern bedeutenderen Stechern, die von Dürer ausgingen, zurück. Weder die Zartheit B. Beham's noch die kupferstecherische Sauberkeit Aldegrever's u. H. S. Beham's konnte er erreichen; seine Striche sind nicht mit solchem Verständniss wie bei jenen geschwungen und genährt, sie kreuzen sich eckiger, und die Uebergänge vom Licht zum Schatten sind härter. Ueberhaupt ist er alterthümlicher, als die andern Kleinmeister und hat weniger den Einfluss der italienischen Zeichnung aufgenommen. Dass ihn indessen diese Richtung nicht gleichgültig liess, beweisen seine Kopien nach Markanton (Stiche No. 32, 33 u. 37); zahlreiche seiner Blätter zeigen Renaissancearchitektur, und in seinen Ornament- und Gefässstichen herrscht ebenfalls die neue Richtung, wenn sich auch noch gothische Elemente genug finden. Dass sich Altdorfer's Schwäche in Zeichnung und Komposition, wovon wir schon bei den Gemälden sprachen, auch in seinen Stichen und Holzschnitten findet, begreift sich von selbst. Auch bei diesen versteht er uns oft durch eine eigenthümlich phantastische und seltsame Auffassung zu fesseln; die liebevolle Behandlung des Landschaftlichen pflegt uns auch hier für die Mängel des Figürlichen zu entschädigen. Eigenthümlich sind ihm die herabhängenden Pflanzen und Fichten. Und besonders ist noch hervorzuheben seine trefliche Behandlung der Architektur, Gothik u. Renaissance in welcher er manchmal ein ganz gelungenes Helldunkel, wie in dem schön beleuchteten Blatte No. 15 und dem Klosterhof No. 26, zu entfalten weiss. In dem letzteren Blatte ist die Architektur die Hauptsache und in den radirten Bll., den zwei Ansichten der ehemaligen Regensburger Synagoge 70 u. 71, nimmt sie das Interesse ausschliesslich in Anspruch. Die Kenntnisse, die er als Baumeister hatte, kamen ihm dabei sehr zu Statten.

A. hat ebensowol eigentliche Kupferstiche als Radirungen ausgeführt; die erstern, wie wir glauben, im Allgemeinen in der frühern, die letztern in der spätern Periode seiner Thätigkeit. Ohne Zweifel wurde er zum Stiche durch das Beispiel Dürer's angeregt, und er mochte im Atelier desselben sich die ersten Handgriffe

angeeignet haben. Jedenfalls aber erfreute er sich keiner längern Unterweisung des grossen Stechers, denn er kam bereits im J. 1505 nach Regensburg, und seine mit den frühesten Daten 1506 u. 1507 bezeichneten Blätter sind noch wenig geschickt, so dass keinesfalls eine irgendwie beträchtliche Thätigkeit im Stechen früher fällt. Bartsch freilich hatte die auf dem grossen Fahnenträger No. 61 stehende Jahreszahl 1500 gelesen, das ist aber unmöglich. Leider sind die beiden letztern Ziffern nicht deutlich, vielleicht 1508 oder auch 1510, in welch letzterm Falle das Blatt mit dem Trommler No. 59 aus einem Jahre stammte. Die Jahreszahl auf No. 23 ist ebenfalls nicht 1501 sondern 1511. Die frühesten Versuche unseres Künstlers scheinen ein paar sehr seltene Halbfiguren No. 64, 65, 66 u. wol auch 69, das ich bloss in einer Durchzeichnung gesehen habe. Diese Bll. verrathen noch ein grosses Ungeschick und sind wol nicht lange vor 1506 entstanden. A. kann also kaum einer längern Unterweisung Dürer's im Kupferstiche sich erfreut haben.

Altdorfer hat sich als Kupferstecher in den mannigfachsten Gebieten, welche damals behandelt zu werden pflegten, versucht. Seine Bll. aus dem alten Testamente und der Profangeschichte sind indessen nicht zahlreich. Das Verhältniss der hl. Jungfrau zu dem kleinen Jesus hat er neunmal dargestellt, worunter ein Hauptblatt No. 11; besonders schön ist auch No. 7. Die Passionsgeschichte hat ihn zu drei Bll. angeregt, von denen das kleine (No. 17) und das grosse (No. 18) Kruzifix zu den schönsten Erzeugnissen seines Stichels gehören; auf dem letztern Bl. bringen die Lichtwirkung des Himmels und der Baumgruppe des Hintergrundes eine ganz eigenthümliche Stimmung hervor. Heilige hat er siebenmal dargestellt; besonders hervorzuheben darunter die beiden Bll. mit dem hl. Hieronymus No. 21 u. 22, das erstere durch den schönen Ausblick in die Landschaft und den Himmel, das letztere durch die eigenthümliche Auffassung des schreitenden Heiligen bemerkenswerth. Verhältnissmässig zahlreich sind seine Darstellungen aus dem antiken Götterkreise; jedoch muss man sich gestehen, dass gerade auf diesem Felde, wo wir an die durchgebildeten nackten Gestalten der Antike gewöhnt sind, seine Kunst am wenigsten zu befriedigen weiss. Blätter wie No. 29 (ganz besonders hässlich), 30, 31, 34 etc. sind im höchsten Grade widerstrebend; No. 35, das Urtheil des Paris, erfreut wenigstens noch durch die märchenhafte Stimmung, ganz ähnlich derjenigen, welche Cranach's mythologische Bilder hervorzurufen pflegen; wer freilich eine Verkörperung des griechischen Schönheitsideales darin suchen wollte, würde sich arg getäuscht finden. Zu Altdorfer's ansprechendsten Erzeugnissen gehören unstreitig seine Genrestücke, wie die Krieger, der Geigenspieler, No. 62, der auf dem Stein sitzende Mann, No. 63, da bei diesen rein aus dem Leben gegriffenen Figuren der Anspruch wegfällt, etwas Anderes vorzustellen, als die Natur sie erscheinen lässt.

Es ist eine offene Frage, wie lange eigentlich A. den Grabstichel geführt. Wie schon bemerkt, können wir den Anfang dieser Thätigkeit wol kaum lange vor 1506 setzen. Jahreszahlen auf Altdorfer's Blättern finden sich nicht viele, dreimal 1506, zweimal 1507, einmal 1508 (wenn nämlich der grosse Fahnenträger diese Zahl trägt), einmal 1510 (zweimal, wenn auf dem eben genannten Bl. dieses Jahr beabsichtigt war), zweimal 1511, einmal 1519 u. 1521, während A. doch bis 1538 lebte. Ein Blatt allerdings kann nicht vor 1523 fallen, nämlich das Bildniss Luther's, No. 72, wenn es nämlich, wie nicht unmöglich, eine Kopie nach der kräftigen Radirung von Daniel Hopfer ist, welche die Jahreszahl 1523 trägt oder vielmehr (wie uns Drugulin mittheilt), gleich diesem Blatt, eine gegenseitige Kopie nach einem 1521 datirten Stiche von L. Cranach, der späterhin auch noch von Andern kopirt worden ist. Heller freilich hatte behauptet, Altdorfer's Bl. sei der erste mit Luther's Bildniss erschienene Kupferstich, da doch Cranach schon vorher ausser jenem noch zwei andere Stiche nach Luther geliefert. Das Porträt des Reformators gehört übrigens zu dem schwächsten, was A. hervorgebracht. Es ist hart und leblos modellirt, was sich ganz füglich daraus erklärt, dass er ein fremdes Blatt kopirte; mit um so feineren Stichel allerdings ist die Umrahmung ausgeführt, die in der Behandlung mit dem Ornamentbl. No. 74 grosse Verwandtschaft hat. Wäre freilich der kleine Fahnenträger, No. 60, (s. das Nähere im Verz.) das Bildniss des J. W. Kress vom J. 1536, so hätten wir eine beglaubigte Thätigkeit Altdorfer's im eigentlichen Stiche noch aus spätester Lebenszeit; aber diese Angabe ist ohne Zweifel gänzlich aus der Luft gegriffen. Uebrigens mag ein oder das andere Blatt aus des Meisters letzter Zeit herrühren, aber wir glauben nicht fehl zu gehen, wenn wir die Hauptmasse dieser mit dem Stichel ausgeführten Bll. in Altdorfer's frühere Zeit versetzen.

Anders aber möchte es mit den Radirungen stehen; sie scheinen in die spätere Zeit des Künstlers zu fallen. Dass vielleicht Ueberhäufung mit andern Geschäften ihn dem Stiche entzogen und ihn zum leichtern Aetzen greifen liessen, könnte man vermuthen, jedoch liegt nichts Bestimmtes darüber vor. Nach Ottley (Notices) hat er einen stehenden Krieger geätzt (No. 57). Ausserdem die beiden Ansichten der Synagoge (No. 70 u. 71) und dann vor Allem eine Reihe von Gefässen und Landschaften. Die Synagogenblätter sind vom J. 1519, als diese abgerissen wurde; sie bekunden noch eine gewisse Härte und Ungewandtheit. Die Gefässe (No. 79—101) sind zum Theil in recht geschmackvollen Renaissanceformen, worunter sich aber auch viel Willkürliches, Spätgothisches drängt; sie sind gewandt radirt. Die moderne Wiedergabe des

Stofflichen darf man in ihnen natürlich nicht suchen. Aus Altdorfer's oben erwähntem Inventar ersehen wir, dass er eine ganze Reihe von silbernen Bechern etc. besass, diese mögen ihm, wenigstens theilweise, zum Vorbild gedient haben. Am freiesten und originellsten aber entfaltet sich Altdorfer's Kunst in seinen Landschaftsradirungen, deren wir 10 (No. 102—111) verzeichnet haben. Dieselben sind, wie es damals die Maler zu thun pflegten, von hohem Standpunkte aus genommen, um der Landschaft einen reichen Charakter zu geben; man erblickt in ihnen Dörfer, Städte, Burgen, Flüsse, das Alpengebirge etc. in mannigfaltiger Abwechselung. Sie sind mit feinem Naturgefühl und leichter Behandlung ausgeführt, so dass sie ohne Zweifel in die reifste Periode von Altdorfer's Thätigkeit zu setzen sind. Es ist nur zu bedauern, dass sie, wie überhaupt die Radirungen, so selten vorkommen. Augustin Hirschvogel und H. S. Lautensack, die ebenfalls Landschaften ätzten, bleiben hinter Altdorfer zurück.

IV. Seine Holzschnitte.

Auch als Zeichner für den Formschnitt ist Altdorfer thätig gewesen; jedoch auch hier nicht in so hervorragender Thätigkeit, als es bei Dürer, H. S. Beham, Scheufelein u. A. der Fall war. Bei ihm ebenfalls ist die Frage angeregt worden, ob er nicht auch selber seine Zeichnungen in das Holz geschnitten habe. R. Weigel, der neben dem Baron von Rumohr hauptsächlich die Theorie der eigenhändigen Malerformschnitte verfocht, veröffentlichte in seinen Formschnitten zwei Kopien nach Altdorfer, die schöne Maria No. 52 und den hl. Hieronymus No. 59, worin er die Arbeit des Meisters erkennen wollte. Sonderbar, bald sollten die Maler die rohesten, bald wieder die vollendetsten Blätter geschnitten haben! Dass Altdorfer, der als Maler, Kupferstecher und Architekt so vielfach beschäftigt war und seine Bilder und Stiche mit dem grössten Fleisse auszuführen pflegte, selbst in Holz geschnitten habe, davon habe ich mich nicht überzeugen können. Und warum hätte er sich dieser Mühe zu unterziehen brauchen, da es ja Formschneider von Handwerk gab; er hatte besseres zu thun, als an jene immerhin mechanische Arbeit seine Zeit zu verschwenden. Nicht häufig, gerade wie bei den Stichen, pflegte A. auch bei den Holzschnitten eine Jahreszahl anzubringen, und diese Jahreszahlen fallen in einen noch kürzern Zeitraum. Wir finden bloss zweimal 1512 u. 1513 und einmal 1517, während 1511 auf nicht weniger als vier Blättern erscheint. — Das Haar pflegt auf Altdorfer's Schnitten wie eine Perücke behandelt zu sein; die herabhängenden Gesträuche finden sich hier ebenso wie bei den Stichen.

In seinen Stichen hat sich A. nicht zu einer grössern Folge historischer oder genrehafter Kompositionen erhoben; für den Holzschnitt dagegen hat er den Sündenfall und die Erlösung durch das Leiden und Sterben Christi in 40 Blättern dargestellt. Diese Vorstellungen zeigen des Künstlers Kompositionstalent von einer schwachen Seite, und wir vermissen in Folge der ziemlich rohen Behandlung des Architektonischen und der Landschaft auch dasjenige, wodurch uns Altdorfer so oft für die Schwäche seiner Figuren zu entschädigen pflegt. Charakteristisch für seine häufig so seltsame Auffassung ist No. 44, wo der Engel im Vordergrunde von hinten sehr gross gesehen wird, während die kleine Maria links im Hintergrunde ganz unbekümmert um die Worte des ungeschlachten Himmelsboten an ihrem Pulte zu beten scheint. Die Anbetung der Hirten (No. 45) ist durch die Steifheit der Figuren abstossend, schön behandelt dagegen ist die Renaissancearchitektur, und originell sind die drei Engelchen, die über der Säulendecke aus einem Notenbuche singen. In's Komische verirrt sich die Seltsamkeit der Auffassung in dem Urtheil des Paris (No. 61), wo dieser ausgestreckt auf dem Boden liegt und sich um die Göttinnen nicht im Mindesten kümmert, während in einer Strahlenglorie Eros mit verbundenen Augen nach ihm zielt. Ein fein durchgeführtes Blatt ist No. 50. Der hl. Hieronymus (No. 59) ist durch die sorgfältige Behandlung der Höle und des Beiwerks eines der schönsten Bll. des Meisters, an malerischer Wirkung dürften sich wenige mit ihm vergleichen. Ein besonders schönes Bl. ist auch No. 64, der Fahnenträger mit ganz individueller Landschaft. Altdorfer's Phantastik zeigt sich besonders in der kräftig beleuchteten Auferstehung Christi No. 48, die wie eine Vorahnung Rembrandt's erscheint. Hauptblätter sind noch u. A. die schöne Maria von Regensburg (No. 52), die Enthauptung Johannes des Täufers (von 1517 No. 54) und besonders das mit kräftiger Lichtwirkung und einer gewissen Breite behandelte Blatt No. 47, die hl. Familie auf der Flucht bei dem grossen Taufbecken, das sich gewiss mit den schönsten Erzeugnissen des gleichzeitigen Formschnittes messen kann und in der eigenthümlichen Auffassung worin die hl. Familie ganz zurücktritt, uns den originellen Künstler und den kenntnissreichen Beobachter des Ornamentalen und Architektonischen zeigt.

Zeichnungen von A. sind ebenfalls nicht häufig; im k. Kupferstichkabinet und in dem erwähnten Buche von Peuchel auf der Bibliothek zu München, in der Albertina in Wien u. a. O. finden sich einige; in der Sammlung der Handzeichnungen der Ermitage zu St. Petersburg eine Geburt Christi auf braunem Papier, schwarz mit der Feder und in Weiss gehöht, Schule des Lukas van Leiden genannt, jedoch von Waagen dem A. zugeschrieben; auch die Federzeichnung einer Landschaft im Britischen Museum führt Waagen als Altdorfer an. — Besonders reich ist das Berliner Kabinet an ächten Zeichnungen des Meisters. Davon sind namentlich hervorzuheben:

Anbetung der Könige; Frau mit Federhut zu Pferde, von Soldaten begleitet, 1516; Ein auf der Erde liegender Ritter (dem Holzschnitte B. 60 ähnlich); Der Brunnen im Saal, vorn zwei Paare und ein Ritter, links im Grunde eine grosse Tischgesellschaft (Feder; von besonderer Schönheit); Reitende Dame, der ein Jäger folgt; Stehender Mann mit Winkelmaß, bez. 1517; Hl. Bartholomäus im Lehnsessel (schönes Bl.); Herkules mit dem Löwen in felsiger Landschaft; Christus auf dem Oelberg (war bez. 1509, was ausgekratzt wurde; dafür später rechts unten 1508 hinzugefügt); Ritter und Dame zu Pferd; Landschaft mit Mühle. Diese Zeichnungen, aus der Privatsammlung Friedrich Wilhelm's I., sind ohne Zweifel sämmtlich ächt (*Notiz von Wessely*).

Endlich noch im Kupferstichkabinet zu Dresden eine Zeichnung mit der Feder: eine breite Strasse führt bergauf nach einer Kirche, links an einem Abhang führt noch ein Fusssteig nach derselben Richtung, links Fichten, rechts Laubholz. Unzweifelhaft von Altdorfer (*Notiz von L. Gruner*).

Das gewöhnliche Monogramm Altdorfer's ist das erste unserer Reihe, natürlich mit mehr oder weniger Modifikationen. Das dritte Zeichen kommt nur einmal vor, auf der Landschaft No. 107, ein Blatt das man ganz mit Unrecht als Werk Altdorfer's bezweifelt hat. Das Zeichen ist offenbar bloss ein A; ein E darin ist durch die zwei leichtradirten Haken nicht beabsichtigt gewesen. Im Kunstblatte von 1825 (p. 336) wird ihm ein Doppelbildniss des Kaisers Maximilian auf der Rathsbibliothek zu Zittau zugeschrieben, das die beiden goldenen Lettern A. A. nebeneinander trägt. Diese Bezeichnung kommt aber bei Altdorfer nie vor.

Altdorfer's missverstandenes Monogr. hat man früher theilweise auf den Philipp Adler, den Johannes Frey, Vater der Frau Dürer's Agnes, und auf diese selbst bezogen. Vgl. Christ, Auslegung der Monogrammatum 1747. 71. — Gandellini, Notizie II. — (Malpé) Notice sur les Graveurs I.

Verzeichniss der Gemälde:

a) Ihm mit Grund zugeschrieben:

In der Pfarrkirche zu Aufhausen.

1) Altarbild. Madonna mit dem Kinde unter einer Renaissancehalle mit spätgothischem Rippenwerk sitzend. Vor ihr vier musizirende Engelchen. Rechts und links Landschaft; rechts darin der hl. Joseph sichtbar.
2) Kreuzigung Christi mit vielen Figuren.

In Augsburg, Galerie.

3) Geburt Maria's in der Vorhalle einer Kirche; oben zwischen den Bogen schlingt sich ein Engelreihen. s. Text II. 5, Waagen, Kunst und Künstler in Deutschland. II. 39.

Davon eine Kopie in der Sammlung des hist. Vereines von Regensburg.

4) Altarwerk in überhalblebensgrossen Figuren. Mittelb. Christus am Kreuz, Flügelbilder der böse und der gute Schächer, Rückseiten die Verkündigung Maria's. Von 1517. s. Text II. 5, Waagen, Kunst u. Künstler in Deutschl. II. 38. Befand sich früher über der Gruft der Patrizierfamilie Rehlinger in der Dominikanerkirche zu Augsburg.

In München, Pinakothek.

5) Beweinung des Leichnames Christi. Früher in der Schleissheimer Galerie. Kleines Bild. s. Text. II.
6) Maria mit dem Kinde in der Engelsglorie auf Wolken. Unten Landschaft. Rückseite: Maria Magdalena, der Engel das blutige Leichentuch zeigen; weiter hinten begegnet ihr Christus im Garten. Kleines Bild. s. Text II.
7) Susanna im Bade, von den Alten belauscht. Dieselben werden im Grunde rechts in dem Hofe eines Palastes gesteinigt. Mit Monogr. und 1526. Kleines Bild. s. Text II.
8) Landschaft mit dem hl. Georg. Am Ausgange eines Buchenwaldes streckt dieser den Drachen nieder. Mit Monogr. und 1510. Sehr kleines Bild, auf Pergament auf Holz gezogen. s. Text II.
9) Alexander's Sieg über Darius. Hauptbild. Mit Monogr. und 1529. Ausserdem noch oben am Rande einer Schrifttafel: ALBRECHT ALTDORFER ZV REGENSBVRG FECIT. s. Text II.

Wurde von Wilhelm IV., Herzog von Baiern, sammt der Schlacht bei Zama von Jörg Breu (Prew), der Einnahme von Alesia und der Belagerung von Rom durch Porsena von M. Feselen (alle in München) und der Schlacht bei Cannä von H. Burgkmair (Augsburger Galerie) bestellt. Im J. 1800 nach Frankreich gebracht; Napoleon fand daran solches Gefallen, dass er es in seinem Badezimmer zu St. Cloud aufhängen liess. 1815 wieder nach München zurückgeführt.

In München, Universität.

10) Flügelaltar. Mittelbild der hl. Narzissus als Bischof und der hl. Matthäus. Flügel: Madonna mit dem Kind und Johannes Evangelist. Rückseiten: Hl. Elisabeth u. hl. Christoph. Halblebensgrosse Figuren.

In Nürnberg, Burg.

11) Christus am Kreuz. Mit Monogr. und 1506. s. Text II. s. Verz. der Stiche d) No. 2.

In Nürnberg, Sammlung der Morizkapelle:

12) Der hl. Stephanus vor Gericht.
13) Der hl. Stephanus wird gesteinigt. Rückseite Mater dolorosa. Gegenstück.

14) Ein Mann und zwei Weiber heben den Leichnam des hl. Quirinus aus dem Wasser. s. Text II.

Die drei letzteren Bilder haben durch Uebermalung gelitten.

15) Hl. Hieronymus vor dem Kruzifix in schöner Landschaft betend. Der Heilige nach Dürer.

Ein Altarblatt, Kreuzigung Christi, war in dem Nebenaltare der Mittagsseite in der Friedhofkapelle zu St. Johannes. Mit dem Monogr. s. Norischer Christen Freydhöfe Gedächtniss. Nürnb. 1682. p. 799.

In Berlin, Museum.

16) Kleines Doppelbild, in der Mitte durch eine schmale Leiste getrennt. Rechts die Stigmatisation des hl. Franziskus, links der hl. Hieronymus in der Wüste. Beide mit Monogramm und 1507. s. Text II.

In Wien.

17) Maria mit dem Kinde, rechts Joseph, links ein junger Mann. Oben Fruchtgehänge. Mit Monogr. und 1515. Kleines Bild. In der Ambraser Sammlung. s. Waagen, Kunstdenkmäler in Wien. II. 335.

18) Hl. Familie auf der Ruhe in Aegypten an einem Renaissancebrunnen. Auf einer Inschrifttafel: Albertus (abgekürzt) Altorffer pictor Ratisponen in salutem aie (animae) hoc tibi munus diua maria sacrauit corde fideli. Folgt die Jahreszahl 1510 (? oder 1540) und das Monogr. s. Text II.

19) Landschaft mit allegorischer Staffage. Mit Monogr. u. 1531. Kleines Bild. s. Text II.

Beide Bilder im Besitze des Herrn Dr. Fr. Lippmann. Das letztere Bild befand sich 1869 auf der Ausstellung älterer Gemälde zu München No. 13.

20) Maria mit dem Kinde, zwei Engel halten über ihr Haupt eine Krone, darüber noch drei Engel und unten ein vierter, welcher Maria's Gewand hält. Mit Monogr. u. 1511. s. Waagen, Kunstdenkmäler in Wien. I. 277. In der Galerie Liechtenstein.

In Kloster Mölk in Oesterreich.

21) In der Hauskapelle des Prälaten ein lebensgrosser Christus, neben ihm Maria und Johannes. Die durchgesägten Rückseitenbilder stellen den hl. Petrus, die hl. Katharina und noch einen Heiligen dar. Galten sonst immer für A. Dürer.

In England, Glasgow.

22) Hl. Hubertus das Kreuz auf dem Kopfe des Hirsches anbetend. In der Sammlung Mac Lellan. Nach Waagen, Galleries and Cabinets of Art in Great Britain (London 1857, p. 461) ist die Auffassung sehr eigenthümlich, die gebirgige Landschaft sehr vollendet und die Färbung von grosser Kraft.

b) Dem Meister zugeschrieben, aber nicht von ihm oder zweifelhaft.

In Regensburg.

1) Bathseba im Bade. Kleines Bild. Auf der Rückseite das Wappen des Peuchel und die Schrift: Senatui populoque Ratisbonensi, gewidmet von G. A. Peuchel 1651. Ist wahrscheinlich die »künstlich gemalte Tafel von Albrecht Altdorfern«, von der im Leben des Meisters die Rede war. Das Bild ist indessen von lahmerer Ausführung der Architektur und der Landschaft und von geringerer Zierlichkeit der Figuren, als es bei A. der Fall ist. Unverkennbar von M. Ostendorfer.

2) Der Flügelaltar mit Anbetung der Hirten. Abscheulich restaurirt von dem Glasmaler Walzer. Ich kann die scharfe und fein ausführende Hand Altdorfer's in dem Gemälde nicht erkennen und halte es vielmehr für eine Arbeit von M. Ostendorfer, womit auch C. W. Neumann übereinstimmt. Die Jahreszahl 1517 dürfte nicht ursprünglich sein.

Zuerst in der Minoritenkirche in Regensburg. Beide Gemälde wurden von dem verstorbenen Fabrikanten Kränner der Stadt geschenkt und befinden sich jetzt im Lokale des histor. Vereines. s. Waagen, Kunst und Künstler in Deutschland. II. 123, 124.

Aus der aufgelösten Sammlung des Hrn. Kränner erwähnt derselbe (ebenda II. 129):

1) Der todte Christus von den Angehörigen beklagt, der im Reichthum und der Schönheit der Komposition, dem Adel der Charaktere, der fleissigen Durchführung und der kräftigen Färbung zu Altdorfer's bedeutendsten Werken gehöre.

2) Die Darstellung im Tempel (in der Ausstellung älterer Gemälde zu München 1869 als Dürer angegeben; jedoch weder von dem Einen noch dem Andern).

3) Eine schöne Landschaft von 1507 mit einer Satyrfamilie als Staffage.

Ich selbst sah in der obigen Sammlung im J. 1868 bloss noch einen Christus am Kreuz mit Maria, Magdalena, Johannes und Engelsköpfen, halblebensgr. Fig., ein Bild, das leider unten abgeschnitten war. Vergl. Zeitschr. für bildende Kunst. IV. 191.

In München, Pinakothek.

3) Bergige Landschaft. Kleines Bild. Als Altdorfer im neuen Katalog aufgeführt, jedoch nicht von ihm. Wol dasselbe Bild, das als A. Hirschvogel ehemals auf der Burg zu Nürnberg, und dann als Altdorfer im Landauer Brüderhause daselbst angeführt war. s. Text II.

In München, Nationalmuseum.

4—7) Die Bildnisse von Johann III., Administrator von Regensburg, Pfalzgraf Frie-

drich dem Jüngern, Pfalzgraf Friedrich dem Streitbaren, Pfalzgraf Ludwig dem Gütigen im Nationalmuseum sind nicht von Altdorfer. Die Monogr. darauf sind gefälscht.

Befanden sich ursprünglich bei J. P. Kränner in Regensburg, wurden von diesem der Stadtbibliothek daselbst verehrt, vor einigen Jahren aber nach München in das Nationalmuseum verbracht.

In Schleissheim.

8) Betrauerung des Leichnams Christi, mit Flügeln, worauf die hl. Margaretha und der hl. Matthias. Im frühern Verzeichniss als unbekannt, in dem von 1870 aber als Altdorfer bezeichnet. Nicht von ihm. Kölnische Schule vom Anfange des 16. Jahrh.

In Sigmaringen.

9) Anbetung der hl. drei Könige vor einer Tempelruine. Im Besitze des Fürsten von Hohenzollern-Sigmaringen; auf der Ausstellung älterer Gemälde im J. 1869 zu München, No. 48. Sehr zweifelhaft. Nicht fein und scharf genug ausgeführt, um mit Sicherheit dem Meister zugeschrieben werden zu können.

In Wien.

10) Ein grosser hoher Fichtenbaum mitten in einer rauhen, gebirgigen Landschaft, in welcher man in der Ferne einen See, eine Stadt am Ufer und ein Bergschloss sieht. Auf dem Baumstamme das Monogr. und 1532. Auf Pergament auf Holz geklebt 1′ 2″ hoch, 10″ breit.

Dieses Bild erscheint in Chr. v. Mechel's Verzeichniss der Gemälde der k. k. Bildergalerie in Wien. 1783. S. 259. Wäre, wenn ächt, als blosse Landschaft äusserst interessant. Wir wissen nicht, warum es aus der Galerie entfernt wurde.

11) Das bei v. Mechel S. 249 als Altdorfer ausgegebene Bild ist, wie es scheint, das im neuen Katalog S. 123 No. 88 vorkommende Nachtstück, Geburt Christi, eine kleinere Wiederholung des Bildes in Schleissheim No. 179. Nicht von Altdorfer.

Bildnisse des Künstlers.

1) Brustbild in einem Oval, fast von vorn gesehen. Mit Bart, kleiner Mütze und Schaube. Oben rechts: [Monogramm] Unten: ALBRECHT ALTDÖRFFER. Gest. von M. v. Sommer, jedoch ohne dessen Namen. H. 48 millim., br. 40.

Ganz mit Unrecht ist dies Bl. früher für ein Werk von Altdorfer selbst angesehen worden.

2) —— Dass. Brustbild. Philipp Kilian sc. In Sandrart's Teutscher Akademie. kl. Oval.

3) —— Dass. Kopie nach letzterem. Rad. von J. R. Füssli für den ersten Band von J. C. Füssli's Geschichte und Abbildungen der besten Künstler in der Schweiz.

Heineken's (Dict. I. 172) Angabe, A. habe sich selbst gest. in einem Bl., das 2″ 3‴ br. und 1″ 8‴ hoch sei, ist ein Irrthum.

Den Kopf No. 73 haben Manche für ein Bildniss Altdorfer's gehalten, was nicht unmöglich ist. Auch No. 63 wurde für den Künstler gehalten.

a) Von ihm selbst gestochen:

Biblische Gegenstände und Heilige.

1) Judith den Kopf des Holofernes auf einer Degenspitze tragend. Zeichen rechts oben. H. 64 millim. br. 39. B. 1.

Neue Abdrücke.

2) Simson die Thore Gaza's tragend. Zeichen rechts unten. H. 43 millim. br. 35. B. 2.

3) Delila sitzend, schneidet dem auf ihren Knien schlafenden Simson die Haare ab. Zeichen gegen rechts oben. H. 43 millim. br. 36. B. 3.

Davon Drucke von der aufgestochenen Platte, in welcher besonders die Umrisse sehr stark markirt sind; es scheint, dass die Platte vorher ziemlich ausgedruckt war.

4) Salomon lässt sich von einer seiner Frauen zum Götzendienst verleiten. Zeichen links unten. H. 61 millim. br. 40. B. 4.

5) Ruhe auf der Flucht. Zeichen oben in der Mitte. H. 95 millim. br. 48. B. 5.

Soll aufgeätzt worden sein.

6) Hl. Jungfrau sitzend hält auf ihren Knien das Jesuskind, welches mit der Rechten segnet. Zeichen links oben. H. 56 millim. br. 35. B. 12.

7) Hl. Jungfrau mit dem Kind auf einem Throne sitzend, von mehren Engeln umgeben. Zeichen auf der Basis des Thrones. H. 61 millim. br. 40. B. 13.

8) Hl. Jungfrau, im Profil, mit dem Jesuskind stehend, Anna besorgt die Wiege, in welche das Kind gelegt werden soll. Zeichen rechts unten. H. 64 millim. br. 56. B. 14.

9) Hl. Jungfrau sitzend mit dem Kind, das seine Hände gegen zwei Knaben zur Rechten ausstreckt, von denen Einer ihm einen Krug darreicht. Zeichen u. 1507 links unten. H. 71 mill. br. 50. B. 15.

Die Platte existirt noch; neue Drucke.

Neuere gegens. Kopie ohne Jahreszahl.

10) Hl. Jungfrau stehend mit dem Kind auf dem Arm, dem sie einen Apfel reicht. Zeichen rechts unten, 1509, zweigetheilt in den oberen Ecken. H. 124 millim. br. 74. B. 16.

11) Hl. Jungfrau, sitzend, hält auf ihren Knien das stehende Kind, das mit der Rechten segnet. Zeichen rechts unten. H. 164 millim. br. 115. B. 17.

Es gibt neue Drucke.

12) Hl. Jungfrau mit dem Kind auf dem Halbmonde stehend. Zeichen links oben. H. 57 mill. br. 35. B. 11.

13) Hl. Jungfrau mit dem Kind in den Wolken sitzend und nach rechts gewendet, wo ein Heiliger, wie es scheint, St. Johannes. Zeichen rechts oben. H. 95 millim. br. 61. Fehlt B. und Pass. Von Ottley, Notices No. 24, erwähnt.

14) Der junge Heiland mit der Rechten segnend, mit der Linken die Weltkugel tragend. Zeichen links unten. H. 75 millim. br. 43. B. 10.

15) Christus die Verkäufer aus dem Tempel jagend.

Zeichen links unten. H. 61 millim. br. 40—41. B. 6.

16) Der dornengekrönte Christus spricht mit Maria. Halbfig. Ohne Zeichen. 1519 rechts oben. H. 65 millim. br. 42. B. 9.

17) Christus am Kreuz. Unten links Maria, rechts Johannes. Oben vier Engelsköpfe. Das kleine Kruzifix. Zeichen unten in der Mitte. H. 61 mill. br. 40. B. 7.

Hiervon eine Kopie ohne Zeichen.

18) Christus am Kreuz. Rechts im Vorgrund Maria ohnmächtig in den Armen des hl. Johannes. Dabei andere hl. Frauen. Das grosse Kruzifix. Zeichen rechts unten. H. 145 millim. br. 99. B. 8.

19) Hl. Christophorus das Jesuskind durch das Wasser nach rechts tragend. Zeichen oben in der Mitte. H. 64 millim. br. 59. B. 19.

20) Hl. Georg den Drachen tödtend. Zeichen rechts oben. H. 60 mill. br. 40. B. 20.

21) Hl. Hieronymus in einem Buche lesend. Zeichen links in halber Höhe. H. 105 mill. br. 60. B. 21.

Davon neuere Drucke.

22) Hl. Hieronymus über Steine nach dem Vordergrund schreitend. Zeichen rechts oben. H. 122 millim. br. 105. B. 22.

23) Hl. Sebastian an einem Baum. Zeichen und 1511 links unten. H. 87 millim. br. 47. Fehlt B. Pass. 97.

Die Jahreszahl dieses Bl., das von gleicher Grösse wie das folgende, ist weder 1501 noch 1531, sondern unverkennbar 1511; die kleinen Striche, welche mit dem zweiten 1 zusammenhängen, gehören nicht zu diesem. Wäre 0 oder 3 beabsichtigt worden, so wäre der gerade Zug unmöglich. Aechtes Bl. noch in der früheren trockeneren Manier des Künstlers.

24) Hl. Sebastian an einer Säule. Zeichen links unten. H. 87 millim. br. 48. B. 23.

Wurde später beschnitten, so dass der linke Fuss der Figur den unteren Rand berührt.

25) Hl. Katharina, am Fuss eines Baumes sitzend, ein Schwert auf ihrem Schooss. Hinten zur Linken das Rad. Zeichen und 1506 rechts unten. H. 61 millim. br. 40. Fehlt B. und Pass. Ottley 27.

26) Der Klosterhof. Zur Rechten eine Nonne in einem Mantel, eine Säule mit der Rechten umfassend, die Linke auf ein Buch legend; im Hintergrunde mehrere Nonnen ein Kind führend. Zeichen auf einem verzierten Täfelchen in dem Piedestal der Säule. H. 61 millim. br. 41. B. 24.

27) Zwei Einsiedler rechts unter zwei Bäumen sitzend, von einem Teufel unter der Gestalt eines nackten Weibes versucht. Zeichen links unten; 1506 auf einem Baumstamm. H. 111 mill. br. 108. B. 25.

Mythologische, allegorische, geschichtliche, sittenbildliche Darstellungen.

28) Merkur, den Heroldstab in der Rechten, ist von einem Thurm in das Meer gesprungen. Zeichen links unten. H. 66 millim. br. 37. B. 29.

29) Neptun auf einer Seeschlange sitzend. Zeichen rechts unten. Br. 45 millim. h. 31. B. 30.

30) Entführung einer Nymphe; reiche Komposition von 6 Figuren und zwei Seepferden. Zeichen oben in der Mitte. Br. 80 millim. h. 46. B. 31.

Die Platte scheint in der Folge überstochen zu sein.

31) Venus in ganzer Figur stehend, von zwei Liebesgöttern begleitet, deren einer ein Täfelchen trägt, worauf das Zeichen. H. 60 millim. br. 36. B. 32.

32) Venus im Bade kauernd, hinten zur Rechten Amor auf einem Piedestal, worauf das Zeichen. Kopie nach Markanton. H. 61 millim. br. 40. B. 33.

33) Venus nach dem Bade ist sitzend beschäftigt, ihren rechten Fuss zu trocknen. Amor zur Linken. Zeichen oben in der Mitte. Ebenfalls Kopie nach Markanton. H. 61 millim. br. 41. B. 34. Gegenstück.

34) Venus auf dem Rasen liegend, von zwei Amoren begleitet. Zeichen rechts oben. Br. 68 mill. h. 27. B. 35.

35) Das Urtheil des Paris. Zeichen links unten. H. 61 millim. br. 41. B. 36.

36) Ein Triton, eine Geige in der Hand, und eine Nereide schwimmen auf Delphinen. Zeichen rechts unten. H. 61 millim. br. 40. B. 39.

37) Ein Satyr und ein Mann schlagen sich wegen einer Nymphe. Kopie nach Markanton. Zeichen rechts oben. H. 60 millim. br. 40. B. 38.

38) Thisbe betrauert den Tod des Pyramus. Zeichen rechts unten. H. 61 millim. br. 40. B. 44.

39) Herkules als Kind erdrückt die zwei Schlangen. Zeichen rechts oben. H. u. br. 32 mill. Fehlt B. Pass. 98.

40) Herkules zerreisst den Rachen des nemeischen Löwen. Zeichen links oben. H. 43 mill. br. 36. B. 26.

Hiervon neuere Abdr.

41) Herkules schleppt die beiden Säulen. Zeichen links unten. H. 44 millim. br. 36. B. 27.

42) Herkules, ein Füllhorn in der Hand, zur Linken einer Muse mit einer Leier. Zeichen oben in der Mitte. H. 67 millim. br. 45. B. 28.

Spätere Abdr. zeigen einen Riss unter dem Füllhorn.

43) Ein Kentaur auf dem Rücken ein Gefäss mit Feuer tragend. Zeichen links oben. H. 38 millim. br. 30. B. 37.

44) Geflügelter Genius mit beiden Händen eine aufgeschwellte Blase haltend. Zeichen links unten. H. 30 millim. br. 24. B. 45.

45) Geflügelter Genius auf einem Stock (Steckenpferd) reitend. Zeichen rechts unten. H. 30 millim. br. 25. B. 46.

46) Geflügelter Genius, nach rechts, auf einem Dudelsack blasend. Ohne Zeichen, oben rechts Täfelchen mit 1521. H. 27 millim. br. 22. Fehlt Bartsch. Pass. 100. Zu den zwei vorhergehenden Bll. gehörig.

47) Die Fortuna, geflügelte nackte Frau auf der Weltkugel schwebend. Mit der Rechten hält sie einen geflügelten Genius, mit Stelzen und verbundenen Augen. Zeichen u. 1511 auf der Kugel. H. 87 millim. br. 45. B. 59.

Wurde stark und schlecht überstochen.

48) Die Superbia, stehende nackte Frau sich in einem kleinen runden Spiegel betrachtend. Ohne Zeichen. H. 92 millim. br. 51. B. 60.

49) Die Superbia, nackte Frau auf einer geflügelten Schlange sitzend, sie hält einen Spiegel in der Rechten. Auf einem Täfelchen rechts unten das Monogr. und 1506. H. 99 millim. br. 76. Fehlt Bartsch. Pass. 99.

50) Geflügelte nackte Frau, auf einem Stern stehend. Sie hält in der Rechten eine brennende Fackel,

in der andern eine Art Szepter, woran ein Täfelchen mit d. Zeichen. Unten Landschaft. Von Bartsch Die Wahrheit genannt. H. 94 millim. br. 48. B. 58.

Es gibt Abdrücke mit dem Worte Lascivia und solche ohne dasselbe.

51) Dido auf einem Scheiterhaufen durchbohrt sich mit einem Dolch. Rechts unten DIDO und das Zeichen. H. 66 millim. br. 38. B. 42.

52) Lucretia sitzend, nach rechts gewendet, stösst sich den Dolch in die Brust. Kopie mit Aenderungen nach Markanton. Ohne Zeichen. H. 50 millim. br. 30. B. 41.

Nicht unzweifelhaft.

53) Mucius Scävola verbrennt seine Hand. Zeichen links unten. H. 65 millim. br. 30. B. 40.

54) Die römische Hure auf einem Piedestal sitzend, am Unterleib das Feuer, vor ihr Männer, besonders Einer mit einer Laterne, welche sich bei ihr das Feuer holen, nachdem es durch Virgil's Zauberei in Rom ausgegangen war. Nach der Erzählung in Albrecht von Eyb's Margarita poetica, epistolaris et oratoria. Zeichen links unten. H. 76 millim. br. 45. B. 43.

55) Der Krieger, stehend, im Profil nach links, mit grossem Federhut auf dem Kopfe. Er zieht seinen Degen. Zeichen links unten. H. 2″ 11‴ br. 1″ 5‴. Fehlt B. u. Pass.

56) Der Krieger, Profil, nach rechts schreitend, eine lange Stange auf der Schulter. Zeichen rechts oben. H. 61 millim. br. 36. B. 49.

57) Der Krieger, stehend, von vorn. Mit der Linken umfasst er sein Schwert, mit der Rechten seine Hellebarde. Zur Linken zwei korinthische Säulen. Zeichen links unten. Radirt. H. 117 millim. br. 80. Fehlt Bartsch u. Pass. Ottley 1.

58) Der Ritter, in der Rechten ein Gefäss, in der Linken ein Brot haltend. Zeichen links unten. H. 87 millim. br. 48. B. 50.

59) Der Trommler nach rechts gehend. Zeichen u. 1510 links unten. H. 75 millim. br. 43. B. 51.

60) Der kleine Fahnenträger. Hintergrund bergige Landschaft. Zeichen links oben. H. 60 millim. br. 36—37. B. 52.

Hiervon neue Drucke.

Hiervon eine anonyme gleichseitige Kopie in der Originalgrösse aus dem 18. Jahrh. Herkules hält dieses Blatt, das unten auf einem Steine ruht, worauf das Wappen des Nürnbergischen Geschlechtes der Kress. Hier findet sich A.'s Monogr. in der rechten obern Ecke. Im Unterrande: IOPST WILHELM KRESS A'. 1536 Æ. 66 in zwei Zeilen. H. 3″ 1½‴ Br. 2″ 1½″. H. d. Unterr. 5—6‴. Unser Fahnenträger soll also das Bildniss des Kress vorstellen. Dies ist aber doch wol nur eine Täuschung. Panzer in seinem Verzeichniss von Nürnbergischen Portraiten erwähnt die Kopie als Bildniss von J. W. Kress.

61) Der grosse Fahnenträger. Hintergrund weiss. Zeichen u. 1508 oder 1510 (?) rechts unten. Die beiden letzten Zahlen sind nicht deutlich, doch keinenfalls kann 1500, wie Bartsch annahm, gelesen werden. H. 70 millim. br. 43. B. 53.

62) Der Geigenspieler in einem Saale stehend. Er hält den Bogen mit der Linken, die Geige mit der Rechten. Zeichen links unten. H. 61 millim. br. 40. B. 54.

63) Der nachdenkende Mann auf einem Steine sitzend. Man hat diese Figur für den Künstler selbst gehalten. Zeichen links unten. H. 36 millim. br. 29. B. 55.

64) Der Fahnenträger zur Rechten, die Frau zur Linken. Halbfig. Zeichen rechts oben auf der Fahne. H. 45 millim. br. 75. Fehlt Bartsch. Pass. 103.

65) Der Mann zur Rechten, die Frau zur Linken. Halbfig. Der Mann fasst mit der Linken einen Vorhang, worauf das Monogr. H. 46 millim. br. 75. Fehlt Bartsch. Pass. 102. Gegenstück zum vorigen Bl.

65a) Der Pfeifer: ein Krieger mit grossen Federn auf dem Barett, nach rechts gewendet, bläst auf einer langen Flöte. Unten links das Zeichen und 1510. H. 73 millim. br. 43.; doch ist das Dresdener Exemplar, von dem die Maße genommen, vielleicht um eine Linie beschnitten. Sehr fleissiger, zarter Stich. Fehlt B. und Pass.

65b) Geflügeltes Kind, stark nach rechts vorgebeugt, hält ein zierliches Wappenschild mit dem grossen Monogramm des Altdorfer. H. und br. 25 millim. Fehlt B. und Pass.

66) Die Frau mit dem Federhut. Halbfig. Ohne Zeichen. H. 38 millim. br. 64. Fehlt Bartsch. Pass. 101.

67) Nackte Frau badet ihre Füsse. Zeichen links oben. H. 37 millim. br. 30. Br. 56.

68) Nackte Frau nach links auf einer Rüstung sitzend, sie hält ein Gefäss in den Händen. Gegens. Kopie nach B. Beham (B. 20). Ohne Zeichen, jedoch nach Bartsch sicher von Altdorfer. Wir haben das Bl. nicht gesehen. H. 54 millim. br. 36. B. 57.

69) Das nackte Weib mit dem Leuchter, Halbfig., die rechte Schulter und der rechte Arm nicht sichtbar. Zeichen rechts unten. H. 1″ 4‴. br. 1″ 1‴. Fehlt Bartsch. Pass. 104.

70) Das Innere der Synagoge von Regensburg, die 1519 zerstört wurde. ANNO. DNI. D. XIX. IVDAICA. RATISPONA SYNAGOGA. IVSTO DEI. IVDICIO. FVNDIT°. EST. EVERSA. Zeichen unten in der Mitte. Radirt. H. 170 millim. br. 126. B. 63.

71) Die Vorhalle derselben Synagoge, mit zwei Figuren. PORTICVS. SINAGOGAE. IVDAICAE. RATISPONEN FRACTA. 21. DIE. FEB. ANN. 1519. Zeichen unten in der Mitte. Radirt. H. 162 millim. br. 116. B. 64.

72) Martin Luther, Büste in Profil nach rechts, in einem oben und unten mit Laubwerk geschmückten Rund. Oben in der Mitte ein Täfelchen mit: ·D·M·L·, unten in der Mitte ein anderes mit dem Zeichen. H. 60 millim. br. 40. B. 61.

Wahrscheinlich Kopie nach dem Stiche des L. Cranach von 1521 oder nach der Radirung des D. Hopfer von 1523. Irrthümlich als das früheste gestochene Bildniss des Reformators ausgegeben, s. Text.

73) Kopf eines jungen bartlosen Mannes mit langen Haaren, vielleicht des Künstlers selbst. $^3/_4$ nach rechts. 1507 links unten, die Zeichen rechts unten. H. 30 millim. br. 24. B. 62.

Ornamente und Gefässe.

74) Verziertes Feld mit einem Kandelaber, worauf ein Engelskopf. Rechts und links von dem Kopf Füllhörner, worauf Vögel sitzen. Zu den Seiten des Kandelabers Laubwerk in Form eines S. Unten Delphinsköpfe. Zeichen in der Mitte des Kandelabers. H. 61 millim. br. 41. Fehlt Bartsch. Pass. 106.

75) Feld mit Blättern, welche sich von links unten nach oben winden; in der Mitte ein grosses dreizackiges Bl. Zeichen links oben. H. 61 millim. br. 40. B. 65. Nagler, Monogr. 13.

76) Ein Granatapfel mit Laubwerk. Zeichen rechts

unten. Br. 36 millim. h. 30. Fehlt Bartsch. Pass. 108.

77) Ornament. Ueber einem Hundskopf mit Laubwerk erhebt sich eine Vase, von einer Ranke umgeben. Zeichen über der Vase in der Mitte des Ornaments. H. 68 millim. br. 30. Fehlt Bartsch. Pass. 107.

78) Balsambüchschen, oben mit einem Ring, unten in eine Perle ausgehend. Zeichen im Ring. H. 30 millim. br. 25. Fehlt Bartsch. Pass. 105.

(Die Nrn. 79—102 sind geätzt. Bartsch hat bei denjenigen Bll., welche zur Unterscheidung von andern einer ausführlichern Beschreibung bedurft hätten, die Entfernung des obern Randes von dem Zeichen angegeben, wir folgen ihm. Sämmtl. Nrn. sind mit dem Zeichen versehen.)

79) Vase. Zeichen vom Oberrand 30 millim. H. 114 millim. br. 81. B. 75.

79a) Vase. Zeichen vom Oberrand 41 millim. H. 115 millim. br. 80. B. 76.

80) Kanne mit Henkel zur Rechten und einer Sirene zur Linken. Zeichen oben in der Mitte. H. 167 millim. br. 133. B. 77.

81) Vase. In der Mitte ein Maskenkopf, darüber eine Halbfig. mit Flügeln, die mit ihren Händen eine Perlenschnur hält. Unten drei geflügelte Kinder ohne Arme. Zeichen oben in der Mitte. H. 163 millim. br. 112. B. 78.

82) Vase. Zeichen vom Oberrand 58—59 millim. H. 166 millim. br. 113. B. 79.

83) Vase mit Deckel, worauf eine geflügelte Kugel. Zeichen in der Mitte des obern Randes, wo man auch zwei Köpfe bemerkt, aus denen Ranken entspriessen. H. 163 millim. br. 112. Fehlt Bartsch. Katal. Reynard No. 30.

84) Becher in einer Nische. Zeichen unten. H. 176 millim. br. 124. B. 80.

85) Becher mit Deckel. Ganz mit Muscheln verziert. Zeichen oben in der Mitte. H. 180 millim. br. 97. B. 81.

86) Becher. Zeichen vom Oberrand 45 millim. H. 175 millim. br. 102. B. 82.

87) Becher. Ueber dem Deckel ein Bewaffneter mit der Linken einen Schild, mit der Rechten eine Lanze haltend. Zeichen im Deckelrande oben. H. 178 millim. br. 102. B. 83.

88) Becher mit Deckel. In der Mitte drei Granatäpfel. H. 223—224 millim. br. 102. B. 84.

89) Becher mit Deckel. Zeichen vom Oberrand 107 millim. H. 224 millim. br. 105. B. 85.

90) Becher mit Deckel. Zeichen vom Oberrand 107 millim. H. 223 millim. br. 105. B. 86.

91) Becher mit Deckel, auf welchem der junge Herkules, die zwei Schlangen tödtend. H. 224 millim. br. 107. B. 87.

92) Becher mit Deckel. Der Körper des Bechers mit länglichen wulstigen Erhöhungen, Griff, Fuss u. Deckel mit Blättern verziert. Zeichen in der Mitte des Unterrandes des Deckels. H. 225 millim. br. 108. B. 88.

93) Giesskanne mit Henkel zur Linken und einem Drachen zur Rechten. Zeichen in der Mitte. H. 224 millim. br. 108. B. 89.

94) Becher mit Deckel. Zeichen vom Oberrand 215 millim. H. 229 millim. br. 108. B. 90.

95) Becher mit Deckel. Zeichen vom Oberrand 42—43 millim. H. 179 millim. br. unten 88, oben 94. B. 91.

96) Becher mit Deckel. Zeichen vom Oberrand 47—48 millim. H. 186 millim. br. 113. B. 92.

97) Becher mit Deckel. Der Knauf des Schaftes mit drei Cherubimköpfen verziert. H. 188 millim. br. 113. B. 93.

98) Ein Becher mit Deckel. Auf dem Knauf des Schaftes drei Cherubimköpfe. H. 224 millim. br. 105. Fehlt Bartsch. Katal. Reynard No. 31.

99) Becher mit Deckel, mit Knollen verziert. Zeichen vom Oberrand 38—39 millim. H. 211 millim. br. 145. B. 94.

100) Zwei Becher. Zeichen auf dem zur Linken in der Mitte. H. 212 millim. br. 145. B. 95.

101) Drei Becher. Auf dem kleinsten zur Linken das Zeichen. H. 210 millim. br. 143. B. 96.

Landschaften (sämmtlich geätzt).

102) Landschaft mit grosser Fichte fast in der Mitte des Vordergrundes auf einem Hügel. Täfelchen mit Zeichen hängt an dem Stamme. H. 160 millim. br. 115. B. 66.

103) Landschaft. Im Vorgrunde zur Rechten eine grosse Fichte, deren Wipfel vom Oberrand abgeschnitten wird. Zeichen links oben. H. 230 millim. br. 176. B. 67.

104) Landschaft. Links vorn eine Fichte, in der Mitte auf steilem Felsen eine Burg mit rundem Thurm. Zeichen oben in der Mitte. Br. 149 millim. H. 108. B. 68.

105) Landschaft. In der Mitte ein Weg, links blickt man in die Ferne, rechts ein steiler Berg, der fast die Hälfte des Bl. einnimmt. Zeichen links oben. Br. 158 millim. H. 113. B. 69.

106) Landschaft. Fast in der Mitte des Vorgrundes, etwas gegen rechts, zwei Fichten dicht bei einander am Rand eines Weges. Zeichen links oben. Br. 160 millim. h. 110. B. 70.

107) Landschaft. In der Mitte ein Dorf mit Mühle und viereckigem Thurm. Darüber ein gewaltiger Fels, der die rechte Hälfte einnimmt. Links vorn zwei Fichten. Das letzte Zeichen rechts oben. Br. 162 millim. h. 117. B. 71.

Die Originalzeichnung dazu befindet sich im Dresdener Kupferstichkabinet.

108) Landschaft. Eine Stadt an einem Fluss, der die rechte Seite einnimmt. Zeichen oben in der Mitte. Br. 162 millim. h. 115. B. 72.

109) Landschaft. Rechts vorn eine grosse Fichte, links eine Weide, unter der man eine grosse Ruine sieht. Zeichen oben fast in der Mitte. Br. 162 millim. h. 115. B. 73.

110) Landschaft rechts mit Baumgruppen bedeckt, links in der Ferne ein grosser Fluss und eine Stadt. Zeichen links oben in einer ovalen Wolke. Br. 158 millim. h. 114. B. 74.

111) Landschaft. Eine Stadt im Mittelgrunde. Zur Linken ein Baum; zur Rechten nach unten eine Mühle, darüber Berge; davon drei sich felsig über die andern erheben. Zeichen links oben. Br. 233 millim. h. 174. Fehlt Bartsch. Pass. 109.

b) Holzschnitte.

1—40) Der Sündenfall und die Erlösung durch das Leiden und Sterben Christi. Folge von 40 Bll. mit dem Zeichen. H. 72—73 millim. br. 48. B. 1—40.

Der Buchhändler G. L. Frobenius in Hamburg veranstaltete eine neue Ausgabe dieser Bll. ohne die Nrn. 38 u. 40 und mit hie und da veränderter Reihenfolge unter dem irrigen Titel: Alberti Dureri Noriberg. German. Icones sacræ etc. Nunc

primum e tenebris in lucem editæ. 1604. 4⁰. Das Werkchen ist mit Sprüchen aus der Bibel und den Kirchenvätern versehen und zu einem Stammbuche eingerichtet. Heineken behauptete zuerst mit Unrecht, dass es theilweise Kopien seien, und Andere schrieben ihm nach.

1) Adam erhält von Eva die verbotene Frucht. Zeichen links oben.
2) Adam und Eva werden aus dem Paradies gejagt. Zeichen oben in der Mitte.
3) Der Hohepriester weist Joachim's Opfer zurück. Zeichen unten am Altar.
4) Ein Engel verkündigt dem Joachim die Geburt einer Tochter. Zeichen links oben. Im spätern Abdr. d. Zeichen rechts oben.
5) Joachim umarmt Anna unter der goldenen Pforte. Zeichen links unten.
6) Die Darstellung Mariä im Tempel. Zeichen rechts unten.
7) Die Verkündigung. Zeichen links oben.
8) Die Heimsuchung. Zeichen links oben.
9) Die Geburt des Jesuskindes. Zeichen links oben.
10) Die Anbetung der hl. 3 Könige. Zeichen rechts oben.
11) Die Beschneidung. Zeichen links oben.
12) Die Darstellung im Tempel. Zeichen unten am Altar.
13) Die Flucht nach Aegypten. Zeichen links oben.
14) Jesus unter den Schriftgelehrten im Tempel. Zeichen links oben.
15) Die Verklärung. Zeichen rechts oben.
16) Jesus nimmt Abschied von seiner Mutter. Zeichen links oben.
17) Sein Einzug in Jerusalem. Zeichen links oben.
18) Das hl. Abendmal. Zeichen unten in der Mitte.
19) Christi Gebet am Oelberg. Zeichen rechts oben.
20) Gefangennehmung Christi. Zeichen rechts oben.
21) Christus vor Kaiphas. Zeichen oben in der Mitte.
22) Christus vor Pilatus. Zeichen links oben.
23) Die Geisselung. Zeichen rechts am untern Theile der Säule.
24) Die Dornenkrönung. Zeichen rechts in der Mitte.
25) Ecce homo! Zeichen rechts oben.
26) Christus den Juden überantwortet. Zeichen unten auf dem Sitz des Pilatus.
27) Kreuztragung. Zeichen rechts oben.
28) Christus wird an's Kreuz geschlagen. Zeichen rechts oben.
29) Aufrichtung des Kreuzes. Zeichen rechts oben.
30) Christus am Kreuz. Zeichen links oben.
31) Kreuzabnahme. Zeichen links oben.
32) Christi Leichnam im Schoos Maria's. Zeichen rechts oben.
33) Grablegung. Zeichen oben in der Mitte.
34) Christus in der Vorhölle. Zeichen links unten.
35) Auferstehung. Zeichen oben etwas gegen links.
36) Christus erscheint der Magdalena. Zeichen links oben.
37) Himmelfahrt. Zeichen links oben.
38) Tod Maria's in Gegenwart der Apostel. Zeichen links oben.
39) Das jüngste Gericht. Zeichen links oben.
40) Maria von zwei Engeln gekrönt, auf ihren Armen das Kind. Zeichen links oben.

Winckler's Katalog I. 26 verzeichnet 27 Bll. dieser Folge als in röthlichem gegen das Lila ziehendem Helldunkel. Diese Helldunkelbll. sind ausserordentlich selten.

Balthasar Jenichen hat aus dieser Folge die Bll. 3—14 u. 38—40 von der Gegenseite auf Kupfer kopirt, bloss No. 39 ist originalseitig. Die Nrn. 9 u. 11 tragen das Zeichen des Jenichen. Alle Bll. sind ohne Nummern und bis auf Nr. 4 ohne Schrift.

Ferner hat er die Nrn. 15 (gegenseitig), 17 (gleichseitig), 18 (gleichs.), 19 (gegs.), 20 (gleichs.), 22 (gegs.), 21 (gleichs.), 23 (gleichs.), 24 (gegs.) 25 (gleichs.), 26 (gegs.), 27 (gleichs.), 28 (gleichs.), 30 (gleichs.), 31 (gleichs.), 33 (gegs.), 34 (gleichs.) 35 (gleichs.) nebst 4 Bll. aus Dürer's kleiner Passion kopirt und mit den Nrn. 1—24 und einer Tafel mit Schrift versehen. Die Nrn. 18, 20, 21, 24, 26, 28, 31, 35 tragen die Jahreszahl 1568, die Nrn. 15, 17, 19, 22, 23, 25, 27, 28, 30, 33, 34 das Zeichen des Jenichen.

41) Das Opfer Abraham's. Zeichen links oben. H. 123 millim., br. 96. B. 41.
Neue Abdrücke in Derschau's Sammlung.
42) Josua und Kaleb tragen die Früchte. Zeichen links unten. H. 123 millim. br. 95. B. 42.
43) Jael schlägt dem Sissera den Nagel in den Kopf. Zeichen links unten. H. 123 millim. br. 96. B. 43.
Neue Abdrücke in Derschau's Sammlung.
44) Die Verkündigung Mariä. Zeichen oben etwas gegen links in der Wölbung, 1513 rechts in der Mitte. H. 121 millim. br. 94. B. 44.
Neue Abdrücke in Derschau's Sammlung.
45) Anbetung der Hirten. Zeichen links oben. H. 112 millim. br. 95. B. 45.
Davon neue Abdrücke.
46) Der Kindermord zu Bethlehem. Zeichen links unten, 1511 rechts unten. H. 194 millim. br. 146. B. 46.
47) Die hl. Familie während der Flucht in einer Kapelle mit einem grossen Taufbecken. Zeichen unten in der Mitte. H. 231 millim. br. 175. B. 59.
48) Die Auferstehung Christi. Zeichen und 1512 rechts unten. H. 232 millim. br. 181. B. 47.
49) Hl. Jungfrau, das Kind auf dem Arm in einer Kirche stehend. Zeichen links unten. H. 122 millim. br. 96. B. 48.
50) Ein Geistlicher vor der hl. Jungfrau mit dem Kind, die zur Linken auf einem Altare sitzt. Zeichen links unten. H. 168 millim. br. 122. B. 49.
Diese Pl. wurde später verwendet für: Angeli Fagii Sangrini divi Benedicti in Agro Mantuano Abbatis Carminum de pietati in Deum divosque libri III. Venetiis 1570. 4⁰. hinter S. 152.
51) Hl. Jungfrau mit dem Kind auf dem Halbmonde stehend in einem Altar, den links die Standbilder der hh. Christoph u. Barbara, rechts die der hh. Georg und Katharina schmücken. Zeichen oben in der Mitte. H. 301 millim. br. 214. B. 50.
Kommt auch als Clair-obscur in drei Platten mit braun und grünlich vor.
Neue Abdr. in Derschau's Sammlung.
52) Die schöne Maria von Regensburg, das Kind auf dem rechten Arm, hinter einer Brüstung, worauf ein Gefäss mit Glockenblumen. Von der Brüstung steigen Renaissancepilaster auf, die oben durch

Gebälk verbunden sind. Unten dreimal wiederholt: **Ganz schön bistu mein fründtin vnd ein mackel ist nit in dir. Ave Maria.** Links unten die gekreuzten Schlüssel des Regensburger Wappens. Rechts unten das Zeichen. H. 330 millim. br. 243. B. 51.

Es gibt Drucke bloss von der Strichplatte, welche aus zwei aneinander gefügten Holzplatten bestand *(Engelmann)*. Dann von 5 Platten, blau, roth, rothbraun und grünlichbraun, ferner von 4 Platten, braun, blaugrau u. gelb. Die Strichplatte scheint später an der rechten (im Abdr. links erscheinenden) Seite um 7 Linien abgeschnitten worden zu sein.

Neue Drucke.

Kopie in R. Weigel's Formschnitten 13. (1. Suppl.) Lieferung.

53) Die Enthauptung Johannes d. Täufers. Zeichen u. 1512 rechts unten. H. 155 millim. br. 123. B. 52.

54) Die Enthauptung Johannes d. Täufers. Auf dem Thor hinten oben links das Zeichen, rechts 1517. H. 204 millim. br. 160.

Bartsch hatte dies Bl. irrthümlich als Stich (No. 18) aufgeführt. *(Notiz von M. Thausing.)*

55) Hl. Christoph sich bückend, um den kleinen Jesus aufzunehmen. Zeichen oben in der Mitte. H. 123 millim. br. 96. B. 54.

Neue Drucke in Derschau's Sammlung.

56) Hl. Christoph das Jesuskind über das Wasser tragend. Zeichen u. 1513 rechts in der Mitte. H. 168 millim. br. 120. B. 53.

Neue Drucke in Derschau's Sammlung.

57) Hl. Georg zu Pferde die Lanze dem Drachen in den Hals stossend. Zeichen u. 1511 links unten. H. 198 millim. br. 152. B. 55.

58) Hl. Georg stehend, den Drachen unter den Füssen. Ohne Zeichen. H. 125 millim. br. 95. B. 56.

59) Hl. Hieronymus in der Höhle vor dem Kruzifix. Täfelchen mit d. Zeichen lehnt unten wider den Altar. H. 168 millim. br. 121. B. 57.

Das Explr. im Münchener Kabinet enthält die gleiche Vorstellung auf beiden Seiten.

Neue Drucke in Derschau's Sammlung.

Kopie in R. Weigel's Holzschnitte No. 23 (von Krüger),

60) Hl. Hieronymus vor einem Kruzifix, das zur Linken auf einem Felsen, worauf das Zeichen, errichtet ist. H. 64—65 millim. br. 45. B. 58.

Dieses Bl. ist gewöhnlich in einer von einer besondern Platte abgedruckten Renaissanceumfassung. Diese, die ebenfalls von A., misst 74 millim. in die Breite u. 106 in die Höhe.

61) Hl. Katharina auf dem Rade stehend. Links ein Engel mit Harfe, rechts ein anderer mit Orgel. Andere halten über sie die dreifache Krone. Zeichen rechts unten. H. 6″ 2‴ Br. 4″ 2‴. Fehlt B. Weigel K. 21497. Pass. 64.

62) Urtheil des Paris. Zeichen u. 1511 rechts unten. H. 203 millim. br. 160. B. 60.

63) Thisbe beweint den todten Pyramus. Zeichen rechts oben, 1513 unter den Händen der Thisbe. H. 119 millim. br. 100. B. 61.

64) Ein Fahnenträger in einer Landschaft stehend. Zeichen links unten. H. 121 millim. br. 95. B. 62.

Es gibt davon neue Abdrücke.

65) Das Liebespaar in einer Landschaft sitzend. Rechts hinten das Pferd an einem Baumstamm, an dem oben Zeichen u. 1511. H. 134 millim. br. 101. B. 63.

66) Titeleinfassung. Unten links die hl. Familie, in der Mitte musizirende Engel. Das Zeichen unten. 4. Fehlt B. u. Pass. *(Notiz von A. Andresen)*.

67) Zug von Bauern (Auswanderern?) auf drei Platten. Beschreibung von links nach rechts.

1. Platte: Mitte zwei berittene Bauern hinter ihnen gehen (links) alte Bauern, Weiber und Kinder, vor ihnen rechts Bewaffnete (einer trägt einen Hahn über der Schulter).

2. Platte: Ein Leiterwagen, worauf ein Weib und zwei Bewaffnete; der Wagen von Weibern u. Männern umgeben, welche Gepäck tragen, ebenso ist ein Geisbock (Mitte vorn mit Geräthen bepackt.

3. Platte: Links die Pferde zum Wagen der 2. Platte; bepackte Männer u. Weiber. Alle nach rechts ziehend. Im Grunde ein viereckiger Thurm, weiter zurück Gebirge.

Höhe 390 millim. Breite jeder Platte 390. Berlin. Sehr schöner Holzschn. u. sicher von A. *(Notiz von I. E. Wessely)*.

68) Reich verziertes Thor in Umriss, die Ornamente schwarz ausgefüllt; im innersten Theil, welcher die Thüre bildet, sind Rundtheile über einander angebracht, deren oberster das Zeichen des A. enthält. H. 252 millim. br. 110. Fehlt B. und Pass.

c) Zugeschriebene Stiche.

1) Männliche Büste mit Federbarett und Pelzrock. Rundes eingerahmtes Medaillon. Durchm. 50 millim. Berlin. Obwol ohne Zeichen, doch nach *I. E. Wessely's* Mittheilung ganz in A's. Manier

2) Nacktes Kind, Profil, mit Lanze u. Degen auf einem Steckenpferd reitend. Ohne Zeichen. H. 38 millim. br. 26. Von Bartsch (47) als ächt aufgeführt. Jedoch nicht von A. Hat als Gegenstück das von uns bei Aldegrever (Zugeschr. Stiche No. 1) beschriebene Bl. Siehe daselbst.

3) Ein Kind in einem kleinen Wagen, von neun Kindern nach links gezogen u. begleitet; eines derselben reitet auf einem Steckenpferd. Ohne Zeichen. H. 23 millim. br. 114. Von Bartsch (48) als ächt aufgeführt; Bd. X, 143 No. 11 erwähnt er es noch einmal unter den Anonymen bei drei (8, 9. 10) dazugehörigen Bll. Diese Bll. zeigen alle im Grunde kreuzweise Schraffirung. Nicht von Altdorfer.

4) Adam im Vordergrunde sitzend; Eva links im Hintergrund mit dem Apfel, darüber die Schlange auf dem Baume. Rechts oben das Zeichen [Monogramm] H. 1″ 9‴ br. 1″ 6‴ s. Bartsch IX, 40 und Nagler, Monogr. I, No. 795. Von Brulliot, Table génér. No. 518 dem Altdorfer beigelegt, woran nicht zu denken. Das Bl. ist von dem Monogr. Nagler I. 797.

Die Nrn. 5—7 von Frenzel im Katal. Sternberg als Altdorfer beschrieben. Hierbei ist nicht zu übersehen, dass dieser Katalog von Unrichtigkeiten wimmelt. Wir haben diese Bll. nicht gesehen.

5) Der Evang. Johannes die Apokalypse schreibend; er sitzt rechts bei einem Baum. Ebenda unten ein leeres Täfelchen. 12. Nicht im Bartsch; obwol das Blättchen an einigen Stellen fremdartige Arbeit habe, so sei es dennoch unbedingt von Altdorfer, heisst es bei Sternberg II, 610. Letzteres bestätigt das Exemplar des Dresdener Ka-

binets; dieses hat auch links unten das Zeichen des A., doch ist nicht zu ermitteln, ob dasselbe gefälscht.

6) Ein alter halbnackter Musiker mit der Linken die kleine Bassgeige spielend; er ist nach links gerichtet. gr. 12. Nicht im Bartsch; übrigens im Charakter italienischer Arbeit aus M. Anton's Schule. Unten ist eine Spur des Monogr. (Sternberg II, 627); doch zeigt diese das Exemplar des Dresdener Kabinets nicht.

7) Mars stehend oder ein nackter Krieger nach rechts, in der Linken einen Schild, in der Rechten einen Wurfspiess haltend. Unten rechts das Monogr. A's., oben in der Ecke undeutlich ein anderes. 16. Nicht im Bartsch, jedoch vorzüglich und einem ital. Niello ähnlich. Sehr selten. (Sternberg II, 628). Das Sternb. II, 629 beschriebene Bl. ist oben No. 64 der Kupferstiche.

8) Aeussere Ansicht einer Kirche. Holzschn. Pass. 65. Das Bl. ist von Ostendorfer.

9) Die Mutter, ein Kind stillend; sie sitzt im Profil gesehen ganz rechts auf dem Erdboden; ein Knabe, von einem Hund verfolgt, flieht ganz zur Linken. Hintergrund reiche Landschaft mit Burg. Ohne Zeichen, aber sicher von Altdorfer. H. 43 millim. br. 67.

10) Pyramus und Thisbe. In der Ferne ganz links der Löwe, davor Thisbe; Pyramus mit dem Schwert in der Brust liegt der Mitte zu. Wol eine Kopie, von der das Original unbekannt; in der Technik der Landschaft etwas Fremdartiges, aber die Erfindung gewiss von Altdorfer. H. 119 millim. br. 92.

d) Nach ihm gestochen, photographirt und lithographirt.

1) Hl. Jungfrau mit dem Kind unter einem Baum sitzend. 1511. Feder. N. Strixner del. Lithogr. gr. 4. In dem grossen Münchener lithogr. Werk 290.

2) Christus am Kreuz. Nach dem Bilde auf der Burg zu Nürnberg lithogr. von N. Strixner. Fol.

3) Christus am Oelberge. Feder, Tusche, mit Weiss gehöht. kl. Fol. In: Albrecht-Gallerie. Auswahl der vorzüglichsten Handzeichnungen aus der Sammlung des Erzh. Albrecht. Photogr. von G. Jägermayer. No. 101.

4) Hl. Barbara nach rechts gehend. Feder auf dunklem Grund, mit Weiss gehöht. 1517. Aus der Praun'schen Sammlung. J. T. Prestel sc. gr. 4. In: Dessins des meilleurs Peintres d'Italie, d'Allemagne et des Pays-bas tirés de divers Cabinets. Gravés par J. Th. Prestel. 1782. gr. Fol. No. 21.

5) Eine Frau und mehrere Männer die Statue eines Löwen in einer Nische betrachtend. (Der Mund der Wahrheit.) Feder u. Weiss gehöht auf grünlichem Grund. M. C. Prestel sc. kl. Fol. In: Dessins des meilleurs Peintres d'Italie, d'Allemagne et des Pays-Bas du Cabinet de Paul Praun à Nuremberg. Gravés par J. Th. Prestel 1780. Roy. Fol. No. 44.

6) Zwei weibl. Figuren am Ufer des Meeres neben erlegten Seeungeheuern. Feder auf bräunlichem Grund. J. T. Prestel sc. kl. Fol. In: Cinquante Estampes gravées par J. Th. Prestel d'après les Dessins orig. des meilleurs Peintres d'Allemagne, des Pays-Bas et d'Italie tirés de divers célèbres Cabinets. 1814. gr. Fol. No. 10.

7) Landschaft mit Brücke bei Sonnenschein. Feder. (J. D. Laurentz sc.) gr. 4. In: Eine Sammlung Kupferstiche nach verschiedenen Handzeichnungen etc. geätzt von J. C. Krüger und J. D. Laurentz. Fol. Beiblatt.

s. Sandrart, Teutsche Akademie, Nürnberg 1675 p. 231. — Heineken, Dict. — Bartsch, P. Gr. VIII. 41. — Brulliot, Table générale No. 518. — Füssli, Neue Zusätze. — Ottley, Notices. — Heller, Zusätze zu Bartsch's P. Gr. p. 4. — Nagler, Monogr. I. No. 46 u. 87. — Passavant, Peintre-Graveur III. 301. — Waagen, Kunst u. Künstler in Deutschland. II. 123; Handbuch I. 237; u. in andern Werken. — R. Weigel, die Werke der Maler in ihren Handzeichnungen. — Defer, Catal. rais. I. 1 II. 1. — Die Kataloge der Berliner, Münchener, Augsburger u. a. Galerien. — Die übrige Literatur schon im Texte.

Notizen von L. Gruner.

W. Schmidt.

Altdorffer. Erhard Altdorffer (auch Alttorfer), Maler, Baumeister und Zeichner auf den Holzstock, in den herzoglich mecklenburgischen Rechnungen von 1512—1570 genannt, war aller Wahrscheinlichkeit nach der Bruder Albrecht's, als welcher er im Testament desselben (12. Febr. 1538) als Bürger zu Schwerin erscheint. Er war Hofmaler des Herzogs Heinrich des Friedfertigen und begleitete diesen 1512 auf der Reise zur Vermälung der Prinzessin Katharina mit dem Herzog Heinrich von Sachsen-Freiberg nach Wittenberg. Dort scheint er Luc. Cranach kennen gelernt zu haben, da der Einfluss dieses Meisters auf seine Kunstübung erwiesen ist. 1516 malte A. den Altar in der hl. Blutskapelle zu Sternberg, der leider 1741 durch Brand zu Grunde gegangen ist. Der für Anfertigung dieses Wandelaltars von den Herzogen Heinrich und Albrecht von Mecklenburg abgeschlossene Vertrag vom 29. März 1516 (noch vorhanden) übertrug dem Meister die Arbeit für 150 fl. rhein. Im J. 1552 bezeichnet sich A. selbst in einem Schreiben an den jungen Herzog Johann Albrecht von Mecklenburg als »itz bawmeister«.

Von seinen Gemälden ist nichts Beglaubigtes mehr erhalten; wir kennen ihn nur aus Holzschnitten, wovon zwei mit den aus E und A zusammengesetzten Monogrammen bezeichnet sind, die ohne Zweifel auf ihn gehen. Sämmtliche nachfolgende Nrn. sind Holzschnitte.

1) Die Holzschnitte der niederdeutschen Lübecker Bibel, 1533, 34. 75 Bll. Hiervon wurden 38 Stöcke zum Neuen Testament, gedruckt durch Ludwig Dietz, Rostock 1540, verwendet; auch in der Dänischen Bibel von 1550 finden sich dieselben. 8. Auf dem Bl. xxxvii b, der Bundeslade im Tempel findet sich das zweite Zeichen. Pass. 1—75.

2) Ein Turnier 1513. Wahrscheinlich ein Erinnerungsbl. an das grosse Turnier in Ruppin vom 23. bis 28. Febr. 1512, zu dem der Herzog Hein-

rich den Künstler mitgenommen. Grosses Bl. von 3 Stöcken, deren jeder 8" 5''' h. u. 11" 3''' br. Mit dem ersten Zeichen. Pass. 76.

3) Ein Landsknecht mit Schwert und Hellebarte. Brustbild in Marschalk's Institutiones reipublicae militaris 1515. H. 5" 3''', br. 3" 7'''. Pass. 80.

4) Ein geharnischter Ritter. Kniestück. Zweimal in: Eyne prophecie vā dem nyen erwelten Römischē köninge, Rostock, L. Dietz 1519. H. 2" 11''', br. 2" 7'''.

5) Ein geharnischter Ritter. Auf der Erde liegt eine Narrenkappe mit Brillen auf einem der Ohren. Fol. In den Institutiones reipubl. milit. Pass. 79.

6) Der Rostocker Glückshafen, Pfingsten 1518. Mehrere Felder, von denen das oberste die Ziehung der Lotterie darstellt. Dann folgen drei Leisten mit Abbildungen der 24 Gewinne. qu. Fol. Pass. 77. Bloss ein Exemplar in der Universitätsbibliothek zu Rostock bekannt.

7) Titeleinfassung zu Marschalk's Institutiones reipublicae militaris 1515 und Annales Herulorum 1521. Oben eine Frau mit Kind auf einem Flügelross, gegenüber ein Teufel auf einem Ungeheuer; zu beiden Seiten Säulen, Waffen und Arabesken; unten zwei nackte Kinder mit Ungeheuern kämpfend. kl. Fol. Pass. 78.

8) Schlussbild zu Marschalk's Annales Herulorum. Ein tatarischer Khan unter einem Portale stehend. Fol. Lisch (Jahrbücher für mecklenburg. Gesch. IV. 128) bemerkt, dass diese Figur nach den im 16. Jahrh. gemalten Bildern zu Doberan und Neustadt das Bild des mecklenburgischen Fürsten Niclot sein soll.

9) Titeleinfassung zu Marschalk's hochdeutscher Chronik o. J. und zum Mons Stellarum 1522. In einer Verschlingung von Pflanzen links ein Helm, rechts Waffen, unten ein Engel. Fol.

10) Titelbl. zu dem Neuen Testament, Rostock 1540, L. Dietz. Unten Christus am Kreuz. kl. 4.

11) Titeleinfassung zu G. Schmaltzing's Psalter, Rostock 1543. Szenen aus dem Leben des Moses. 8.

12) 36 Holzschnitte, nebst Titeleinfassung zum Reineke Fuchs in den Rostocker Ausgaben von 1539—1592. Treffliche Bll., die selbst A. van Everdingen für seine Bearbeitung des Reineke Fuchs benutzt hat.

Hiervon gegens. Kopien in den Frankfurter Quart- und Folioausgaben des Reineke.

13) Buchdruckerzeichen des L. Dietz. Sitzender Greif mit Wappenschild. Durchm. 2" 3'''.

14) Bildniss des Herzogs Heinrich des Friedfertigen von Mecklenburg. Fol. Von Lisch, Jahrbücher für mecklenb. Gesch. XXI. 299, dem A. zugeschrieben. Pass. 81.

s. Jahrbücher für mecklenb. Gesch. u. Alterthumskunde. XXI. 298 und XXIII. 113. — Wiechmann-Kadow, Die mecklenb. Formschneider des 16. Jahrh. 1858. p. 15. — Nagler, Monogr. I. No. 1652 u. 2523. II. No. 1495. — Passavant. IV. 46—51.

A. Andresen.

Altdorffer. Konrad Altdorffer, genannt Schüffelin, von Schaffhausen, lebte als Glas-besonders Wappenmaler 1555 in Konstanz, wo er sich verheiratete und noch 1588 im Insassenbuch erwähnt wird. Nachzuweisende Arbeiten von ihm sind nicht bekannt, dagegen lassen sich ihm mit einiger Wahrscheinlichkeit manche treffliche Arbeiten um diese Zeit zuschreiben, welche z. B. die adelige Zunft zur Katze zierten und auch sonst sehr häufig vorkommen.

S. Marmor u. Fr. Pecht.

Alten. Karl Heinrich van Alten, Architekt, geb. um 1765. In den J. 1788—93 war er von seinem Bruder, dem Oberdeichinspektor van Alten, bei Strombauten und Vermessungen verwendet worden; im J. 1801 war er dann als Assessor beim Oberbau-Departement in Berlin angestellt, nachdem er bei den Vermessungen in Westpreussen und Lithauen sowie bei der Reparatur der Marienthaler Schleusse im Wento-Kanal seine Thätigkeit bewährt hatte. Die Prüfung als Architekt legte er, da er sich früher jahrelang praktisch im Bauwesen verwenden liess, erst 1806 ab. Gleich nach derselben leitete er den Bau eines Leuchtthurmes in Danzig. Im J. 1810 war er geheimer Oberbaurath und Professor an der Bauakademie. In diesem Jahre stellte er in der Kunstausstellung folgende Zeichnungen aus: eine perspektivische Zeichnung nach Balcon, den deutschen Thurm nebst Kirche auf dem Gensdarmenmarkt in Berlin (1810 und 1811 nach der Natur gez.), endlich eine perspektivische Zeichnung nach der Natur.

Aus archival. Urkunden.

Wessely.

Altenburgh, s. Aldenburgh.

Altenkopf. Joseph Altenkopf, Landschafter, geb. 26. Jan. 1818 in Wien, widmete sich der Kunst erst nachdem er die Beamtenlaufbahn betreten hatte und dann Lehrer gewesen war. Er besitzt ein merkwürdiges Nachahmungstalent und hat sich in den verschiedensten Malweisen versucht. Seine Stelle als Direktor der Esterhazy'schen Galerie verlor er (Mitte der fünfziger Jahre) in Folge der Entdeckung zahlreicher Verkäufe aus den Sammlungen des Fürsten. Nach Abbüssung einer Strafhaft nahm er einen anderen Namen an.

Bucher.

Altensteig. Konrad und Heinrich Altensteig, Gebrüder, 1492 Hofgoldschmiede in Innsbruck, arbeiteten Pokale und Geschmeide für den Hof.

Hans Altensteig, Goldschmied zu Innsbruck 1542—1555. Urkundlich bekannt durch seine Arbeit von silbernen und »silbernen und vergoldeten Köpfen«, welche vom Hof als Ehrengaben gespendet wurden.

Aus den Rait- und Kopialbüchern des Statthaltereiarchiv's in Innsbruck.

D. Schönherr.

Alteriis. Gaetano de Alteriis, Maler von Blumen- und Fruchtstücken zu Neapel in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. Er war ein angesehener Arzt und betrieb seine Kunst nur als Dilettant; insbesondere als Schüler des Abate

Andrea Belvedere, dessen Bilder er meistens kopirte.

s. Bern. de Dominici, Vite dei Pittori etc. Napoletani. Napoli 1840—1846. IV. 399.

*

Altham. Altham: Von einem deutschen (?) Maler dieses Namens, der um 1660 gelebt haben und Schüler des Salvator Rosa gewesen sein soll, waren schon 1783 in der Sammlung Colonna zu Rom drei Landschaften und vier Marinen. Der Name eines solchen Malers ist uns sonst nicht begegnet; vielleicht wurde derselbe unrichtig gelesen.

s. Catalogo etc. della Casa Colonna. Roma 1783. — Bryan, Biographical and Critical Dictionary etc. New Ed. by Stanley. London 1865.

*

Altichiero. Altichiero (Aldighiero, Aldigieri) da Zevio, Maler, vermuthlich von Zevio gebürtig, einem Dorfe in der Nähe von Verona, geb. in der Mitte des 14. Jahrh. und abwechselnd zu Verona und Padua thätig. Merkwürdig ist, dass sein Name bei den ältesten Berichterstattern über die dortige Kunst immer in Verbindung mit demjenigen des Jacopo Avanzi auftritt. So erzählt Vasari, dass Altichiero in dem »grossen Saale« des Palastes der Scaliger zu Verona, in dem Hause der Grafen Sereghi daselbst und in der Kapelle S. Giorgio zu Padua Fresken malte, und fügt jedesmal hinzu, dass eben dort Avanzi beschäftigt war; und ebenso meldet der anonyme Verfasser der von Morelli herausgegebenen Handschrift (über oberitalienische Kunstwerke des 16. Jahrh., s. Literatur), wo er die Arbeiten Altichiero's in der Kapelle S. Jacopo (jetzt S. Felice) und in der Halle der Kaiser (jetzt Bibliothek) zu Padua erwähnt, dass Avanzi sein Gehülfe bei diesen Malereien war. Verschiedene Schriftsteller haben dann versucht, dem Altichiero und Avanzi, jedem seinen bestimmten Antheil an den Fresken in Padua zuzuweisen. Doch sind diese Bemühungen ohne Erfolg gewesen; und vielmehr müssen wir jetzt als nahezu erwiesen annehmen, dass Altichiero den Hauptantheil an den Wandmalereien zu Padua gehabt hat. Insbesondere ergibt sich aus urkundlichen Rechnungsbelegen, dass im J. 1379 Altichiero von Bonifazio Lupi Marchese von Soragna für die Ausmalung der Kapelle von S. Jacopo und der Sakristei von S. Antonio (welche 1593 eingerissen wurde) 792 Dukaten erhielt.

Auf A. ist der Einfluss Giotto's von grosser Bedeutung gewesen. Dieser hatte in Verona für Can Grande, den Herrn der Stadt, und die Franziskaner gemalt; und ihm können wir die schönen Bildnisse von Guglielmo von Castelbarco und Daniel Gusman zuschreiben, welche noch den Chor von S. Fermo schmücken. Diese Werke wurden Muster für die nachfolgenden jungen Maler von Verona und namentlich auch für Altichiero. Solchen Einfluss bekunden insbesondere die Fresken des Meisters in der Kapelle S. Felice, früher S. Jacopo, in der Basilika des hl. Antonius zu Padua (gen. Il Santo). Es ist eine ausgedehnte und bedeutende Arbeit: an der Hauptwand die Kreuzigung mit allen dazu gehörigen Episoden (den würfelnden Kriegsknechten, Maria mit den Frauen, vielen Nebenfiguren u. s. f.), zu beiden Seiten über zwei Grabdenkmälern eine Pietà und eine Auferstehung Christi; acht Lünetten mit Szenen aus der Geschichte des hl. Jakob, dem die Kapelle früher gewidmet war, und vier weiteren Darstellungen aus derselben Legende und zehn Medaillons mit Heiligengestalten. Alle diese Malereien sind erhalten, aber beschädigt sowol durch die Unbilden der Zeit als durch die Restauration, welche zuletzt 1773 Francesco Zanoni mit ihnen vornahm; bei denen der Ostwand fiel das schon dem Anonymus des Morelli auf. Bestellt war die ganze Arbeit ohne Zweifel von Bonifazio Lupi Marchese von Soragna, der die Kapelle gegründet hatte, wie aus dem noch erhaltenen Vertrag vom 12. Febr. 1372 zwischen ihm und dem Architekten Andriolo von Venedig (s. diesen) erhellt. Darnach erledigt sich der alte Bericht des Michele Savonarola (s. Literatur), der die Fresken in dieser Kapelle dem Bolognesen Jacopo Avantii zuschreibt.

Diese Malereien zeigen durchweg denselben Stil in der Anordnung, Behandlung und im Vortrag, wenn auch einige Theile schwächer ausgeführt sind als diejenigen, welche sich zunächst dem Auge des Beschauers befinden. Der ganze Zyklus ist bei weitem das beste Denkmal der norditalienischen Kunst jener Zeit und weist dem Maler sowie der Schule von Verona eine hohe Stelle an. Nicht nur zeigt sich der Künstler im Besitze der grossen Gesetze, welche für die Komposition unentbehrlich sind; sondern er bewährt auch eine grosse Kraft der Individualisirung und eine besondere Geschicklichkeit in der Gruppenbildung. Auch im Ausdruck bekundet er eine für jene Epoche bemerkenswerthe Fähigkeit, wie andrerseits seine Zeichnung sehr vorgeschritten ist. Wo die Form von Inkorrektheit nicht frei ist, findet dieser Mangel einen Ersatz in einer gewissen Kühnheit der Bewegung oder in einer einsichtigen Beobachtung der Licht- und Schattenwirkung. Der Fall der Gewänder ist fast immer einfach und leicht; die Färbung warm, weich und harmonisch. Dagegen fehlt es an der Auswahl, an der Schönheit der Formen und Verhältnisse; eine noch unfreie Nachahmung der Natur ist allzu bemerklich. Darin stehen die Malereien der Kapelle S. Felice unter dem Ziel, welches das 14. Jahrh. an seinem Ende zu erreichen vermochte. Doch war der Mangel dieser Eigenschaften allgemein zu jener Zeit, und selbst zu Florenz kamen nur wenige Nachfolger Giotto's darüber hinaus.

Zieht man die Einstimmigkeit in Betracht, mit welcher ältere Schriftsteller diese umfangreichen Fresken für eine gemeinsame Arbeit des Avanzi

und des Altichiero ausgeben, so muss man doch wol annehmen, dass der Erstere als Gehülfe mitthätig gewesen, wenn auch die Rechnungsbelege nur des Letzteren gedenken. Die gleiche Vermuthung wird dann auch hinsichtlich der Kapelle S. Giorgio gerechtfertigt sein. Die Malereien für diese Kapelle, welche dicht neben der Basilika des Antonius in Padua liegt, wurden von Raimondino Lupi bestellt, dem Bruder jenes Bonifazio, für welchen Altichiero die Fresken in der Kapelle S. Felice ausführte. Bei dem Tode Raimondino's im J. 1379 waren jene Malereien noch nicht angefangen; aber sie wurden bald darauf im Auftrage Bonifazio's, welcher der Testamentsvollstrecker seines Bruders war, in Angriff genommen. Die Genehmigung, welche dazu der Marchese Bonifazio 1384 erhielt, ist wol nachträglich ertheilt. Es ist höchst wahrscheinlich, dass Altichiero mit seinem Gehülfen Avanzi, nachdem er eben die Kapelle S. Jacopo vollendet hatte, nun auch die Malerei in S. Giorgio übernahm. Doch ist, wem eigentlich diese Fresken zuzuschreiben sind, Gegenstand einer langen Streitfrage gewesen, auf welche wir zurückkommen.

Alle Wände der oblongen Kapelle sind mit Malereien bedeckt; es sind im Ganzen 22 Darstellungen. An der geraden Schlusswand über dem Altar auch hier die Kreuzigung in umfangreicher Komposition, darüber die Krönung Mariä; an der Eingangswand fünf Bilder aus dem Leben der Maria, Verkündigung, Anbetung der Hirten, die der Könige, Flucht nach Aegypten und Darstellung im Tempel; an den beiden Seitenwänden ein grosses Votivgemälde mit einer zahlreichen Familie — die der Lupi — und den Schutzheiligen ihrer Angehörigen, dann die Legenden des hl. Georg (in sechs), der hl. Lucia und der hl. Katharina (in je vier Bildern). Am Tonnengewölbe, das den Raum bedeckt, die vier Evangelisten und die Kirchenväter, endlich in den Nischen der drei Fenster an den Langseiten Medaillons mit Heiligen. — Die Aufdeckung und Wiederherstellung der Fresken ist das Verdienst Ernst Förster's (s. Literatur), der vor mehr als 30 Jahren diese Arbeit veranlasste und überwachte. Doch hat natürlich die Malerei durch die Zeit sowol als durch den Anstrich, womit sie bedeckt gewesen, gelitten.

Die Darstellungsweise ist die gleiche wie in der Kapelle S. Felice, die Kompositionen haben denselben giottesken Charakter, auch die Behandlung ist dieselbe. Auf einem der Bilder, dem Tode der hl. Lucia, stand früher, so wird uns berichtet, eine Inschrift, welche die Einen (insbesondere Förster) »avanciis«, später aber Andere »Jacobus« lasen. Man hat daran weitere Vermuthungen geknüpft und bald den Jacopo Avanzi, bald den Jacobus Pauli von Bologna als Urheber ausgegeben. Dagegen haben von älteren Schriftstellern Savonarola, der im 15. Jahrh. über Padua schrieb, sowie der Bildhauer Andrea Riccio (zitirt vom Anonymus des Morelli) die Georgkapelle dem Altichieri zugeschrieben. Die Frage ist dann weiterhin zur förmlichen Kontroverse geworden. Allein bei jener so verschiedenen Lesart und ihrer Möglichkeit ist es offenbar vergeblich, nach der Bedeutung der Inschrift zu suchen, und überhaupt frägt es sich, ob ihr eine Wichtigkeit beizulegen. Unter diesen Umständen lässt sich als sicher nur annehmen, dass Altichiero und Avanzi hier in demselben Verhältniss thätig waren, wie in S. Felice, d. h. als Meister und Gehülfe. Aehnlich meldete auch Girolamo Campagnola, der Verfasser eines lateinischen Berichtes über paduanische Malereien vom Anfang des 16. Jahrh., welchen Vasari benutzte, dass die Malereien von beiden Künstlern herrührten. Jenes Verhältniss aber von Meister und Gehülfe bringt es mit sich, dass beide denselben Stil haben und nur vielleicht im Ganzen der eine geringer ist als der andere. Daher ist der Versuch den Antheil eines Jeden an der Arbeit zu bestimmen schwer, wenn nicht unmöglich.

Nehmen wir jedoch an, dass Avanzi der Geringere war, so können wir ihm einige Fresken zu Padua zuschreiben, welche denen von S. Felice und S. Giorgio im Stile sehr ähnlich, aber in der Ausführung schwächer sind. Es sind dies: Anbetung der Könige, Ausgiessung des hl. Geistes, Begräbniss der Jungfrau, Verkündigung und Steinigung des hl. Stephan in der Vorhalle, in einer Lunette, in einem Portal und im Hof der alten (jetzt nicht mehr benutzten) Kirche S. Michele. Dass diese Malereien von Avanzi herrühren, scheint eine Inschrift in der Thorhalle zu bestätigen; sie lautet: MCCCLXXXVII a di ottavo del mese septembris . . . pinxit quē genuit Jacobus Verona figuras. Merkwürdig ist bei der Vergleichung dieser Fresken mit denjenigen von S. Felice, dass die Kompositionen schwächer sind während der allgemeine Charakter und die technische Ausführung die gleichen sind (s. auch den Artikel Avanzi). — Besser wieder als diese Malereien in S. Michele sind diejenigen in dem Durchgange, welcher von der Kirche des hl. Antonius zu Padua in das Kloster führt; sie kommen der vorgeschrittenen Kunst näher, welche sich in S. Felice zeigt. Was die Fresken anlangt, welche in der Halle der Kaiser (in der jetzigen Bibliothek) zu Padua abwechselnd dem Altichiero und dem Avanzi zugeschrieben werden, so ist hier eine Bestimmung nicht zu treffen, da nur unbedeutende Bruchstücke von diesen Werken erhalten sind.

In Verona jedoch finden sich noch einige Spuren von Malereien, welche das genaue Gepräge derjenigen in S. Felice und S. Giorgio zu Padua zeigen. Auch ist in einer Urkunde von 1382, wie Moschini in seiner Schrift über die paduanische Malerei berichtet, der Name Altichiero's in folgender Art erhalten: Aldighieri quondam Dominici da Verona; woraus sicher erhellt, dass A., der Sohn eines Domenico, von

Verona stammte. Die Fresken zu Verona, welche an seine Malereien in Padua erinnern, sind nicht diejenigen des Palastes der Scaliger oder die sonst von Geschichtsschreibern als seine Werke angeführt werden, sondern folgende: Madonna mit Kind von drei Personen mit ihren Schutzheiligen verehrt, Wandmalerei in der Kapelle Cavalli in S. Anastasia; Wunder aus dem Leben des hl. Geminian in derselben Kapelle; Jungfrau mit Kind zwischen den hh. Jakob, Appollonia und einem Bischof in dem Palazzo an der Piazza de' Signori; Gekreuzigter Heiland mit der Jungfrau, Evangelisten, einem Bischof und einem anderen Heiligen über dem Eingang in die Sakristei von S. Zeno.

Die Malereien Altichiero's, welche durch die schon erwähnten Vorzüge in der oberitalienischen Kunst jener Zeit eine hervorragende Stelle einnehmen, zeichnen sich noch insbesondere aus durch die naturalistische Durchbildung der Darstellung. Noch ist, wie bei Giotto, auf den ruhigen und würdevollen Ausdruck des heiligen Hergangs Bedacht genommen; aber schon zeigt sich in den figurenreichen Gruppen der Nebenpersonen, in ihren Geberden und Bewegungen, in der architektonischen Umgebung, darin die verschiedenen Momente der Ereignisse mit Einsicht vertheilt sind, in der deutlichen Darstellung und Vertiefung der Körper im Raum, eine feine Beobachtung des natürlichen Lebens und eine ungewöhnliche Fähigkeit dasselbe zur Erscheinung zu bringen. Der Meister bezeichnet dergestalt in der Kunst Oberitaliens zwischen Giotto und deren Höhepunkte eine bedeutsame Stufe der Entwickelung. Dass er schon frühe und wenigstens bald nach seinem Tode in grossem Ansehen stand, erhellt aus den Worten Biondo's da Forli in seinem um 1450 geschriebenen Werke (s. die Literatur): Pictoriae artis peritum Verona superiori saeculo habuit Alticherium. Denn von Malern führt ausser ihm Biondo nur noch Giotto, Gentile da Fabriano und Pisano (Vittore Pisanello) an.

Vasari erwähnt noch einen dritten Maler, Namens Sebeto, der mit Altichiero und Avanzi die Kapelle S. Giorgio ausgemalt hätte. Diese Angabe beruht, wie schon Lanzi bemerkte, auf einem Missverständniss. Vasari las wahrscheinlich in dem lateinischen Brief des Campagnola, welchen er benutzte: Altichieri et Sebeto Veronensi statt de Jebeto, welches die lateinische Bezeichnung für Zevio ist. Er machte so aus dem Geburtsorte Zevio des Altichieri, den er übrigens an anderer Stelle selber anführt, einen Maler Namens Sebeto.

Die umfangreiche Malerei Altichiero's in dem grossen Saale des Palastes der Scaliger zu Verona, deren Vasari gedenkt, stellte die Eroberung Jerusalems nach der Erzählung des Josephus vor. Diese Nachricht bezeugt, wenn richtig, dass der Meister auch in der Heimat zu ansehnlichen Arbeiten berufen war. Uebrigens war schon zu den Zeiten Bart. dal Pozzo's (Vite de' Pittori etc. Veronesi. Verona 1718. p. 7) wegen Veränderung der Baulichkeiten nichts mehr davon erhalten.

Monographie: Ernst Förster, Die St. Georgskapelle zu Padua. Mit Tafeln. Berlin 1841. — Dasselbe in's Italienische übersetzt, mit Anmerkungen von Selvatico. Padova 1846.

s. Mich. Savonarola, Commentariolus de laudibus Patavii anno 1440 compositus etc. lib. I. in: Muratori, Rerum Ital. Scriptores XXIV. 1170. — Blondus Flavius, Italia Illustrata. Basileae 1531. p. 377. — Vasari, ed. Le Monnier VI. 89—91. — Morelli, Notizia etc. da un Anonymo. pp. 5. 28. 30. — Brandolese, Pitture etc. di Padova. p. 29. — Moschini, Della Origine etc. della Pitt. in Padova. pp. 9. 14. — Lanzi, Storia Pittorica etc. III. 11. — E. Förster im Kunstblatt, Stuttgart 1838. No. 3. — Gualandi, Memorie originali italiane. VI. 135. — Gonzati, La Basilica di S. Antonio di Padova. Padova 1852. I. p. CVII; Beschreibung der Malereien in S. Felice, I. 178—186; in S. Giorgio, I. 273—284. — Bernasconi, Studj. Verona 1859. p. 27—40. — Crowe and Cavalcaselle, History of Painting in Italy. II. 231—247. — Schnaase, Gesch. der bild. Künste. VII. 514—524.

Abbildungen aus den beiden Kapellen S. Felice und S. Giorgio in der Monographie von Ernst Förster (s. oben), 11 Tafeln; und in Gonzati (s. oben) I. 5 Tafeln. — Abbildung der Marter des hl. Jakobus (Gazzotto dis. A. E. Lapi inc.) auch in: Rosini, Storia della Pitt. Ital. Atlas. Taf. XL. Fol.

* *Crowe und Cavalcaselle.*

Alting. C. Alting, deutscher Maler, im Anfange dieses Jahrh. wol in Berlin thätig.

Nach ihm gestochen:

1) Pius VII. im Kostüme der Audienzertheilung. Gemalt von Alting, gest. von F. Bollinger. 4. Berlin.
2) Graf Matth. Platow, Kosakenhetman, 1751—1818. Brustb. C. Alting del. F. Bollinger sc. 4.
3) Graf M. Platow, Kosakenhetman. Alting del. F. Bollinger sc. Fol.

W. Engelmann.

Altini. Ignazio Altini, Kupferstecher zu Mailand, Schüler von G. Longhi.

1) Cena in Emaus. Nach Crist. Allori. 4. Bardi, Galleria Pitti.
2) La Cimbalista in riposo. A. Kauffmann p. Fol.
3) Gio. David, Tenorsänger, 1750—1830. 4.
4) L. Marchesi, Sänger, 1741—1822.
5) Ambr. Minoia, Opernkomponist, 1784 Cimbalist in Mailand. 4.
6) L. A. Muratori, Musikschriftsteller 1672—1750. 4.

W. Engelmann.

Altissimo. Cristofano (di Papi) dell'Altissimo, Maler von Florenz um und nach 1550 (Papi ist der Familienname), Schüler von Pontormo und Angiolo Bronzino. Er ist insbesondere bekannt durch die Sammlung von Bildnissen, welche er für den Herzog Cosimo I. von Toskana

(späteren Grossherzog) zu fertigen hatte. Vasari berichtet zwar, dass er in seiner Jugend viele Oelgemälde und einige Bildnisse gemacht habe; doch hat sich davon, von ein paar unbedeutenden Porträts abgesehen, nichts erhalten — ein Verlust, der schwerlich zu beklagen ist. Im Auftrage des Herzogs begab sich Altissimo im Juli 1552 nach Como, um daselbst aus der sehr geschätzten Porträtsammlung berühmter Männer, welche dem Gelehrten Paolo Giovio, damals Bischofe von Nocera, angehörte, eine Anzahl zu kopiren. Aus dem Briefwechsel des Malers mit dem Grossherzoge und seinem Sekretär Crist. Pagni erhellt, dass er den 8. Aug. 1553 24 dieser Kopien nach Florenz sandte und am 7. Juli 1554 weitere 26 vollendet hatte, nachdem ihn der Grossherzog ermuntert hatte fortzufahren und fernerhin die berühmtesten Männer auszusuchen. Solche Bestellungen gab man natürlich nur einem mittelmässigen Maler; und im Uebrigen scheint Altissimo ohne Arbeit und ohne Verdienst gewesen zu sein, da er an den Herzog zum Oefteren wahre Bettelbriefe schreibt. Seine ganze Familie sei in Noth, er selber im äussersten Elend und vom Fieber verzehrt: so jammert er bald dem Herzog, bald seinem Sekretär vor. An jener Sammlung von Kopien scheint er noch lange gearbeitet zu haben; als Ippolita Gonzaga 1564 den Maler Bernardino Campi ebenfalls nach Como sandte, um eine Anzahl jener Bildnisse zu kopiren, fand dieser den Altissimo mit seiner Arbeit noch immer beschäftigt. Vasari spricht von über 280 Porträts; doch können darunter solche von anderer Hand gewesen sein, da die Sammlung fortwährend vermehrt wurde. In diesen Bildnissen, welche noch heute in den Gängen der Uffizien zu Florenz aufgestellt sind, erscheint Altissimo als ein roher, handwerksmässiger und frostiger Maler; freilich war es auch Duzendarbeit. Doch scheint er in eigenen Werken ebenso gering gewesen zu sein; als sowol von ihm wie von Bernardino Campi Ippolita Gonzaga ihr Bildniss malen liess, musste A. mit dem seinigen zurückstehen.

s. Vasari, ed. Le Monnier XIII. 173. — Baldinucci, Opere. Milano 1808. VII. 569. — Gaye, Carteggio etc. II. 389 f. 401 f. 412 f. — Gualandi, Lettere Pittoriche I. 371.

Nach ihm gestochen:

1) Clarice Ridolfi-Altoviti. Gez. von M. Orsi, gest. von V. Benucci. 4. In L. Bardi, Galleria Pitti.
2) Ignota di Casa Ruina. Gez. von Frassinetti, gest. von L. Campantico. 4. Ebenda.

*

Altmann. Joseph Altmann, Landschaftsmaler, geb. zu Wien 1795, † daselbst den 8. Juni 1867. Er bildete sich an der Wiener Akademie unter Mössmer und Janscha und malte Landschaften in Oel und Aquarell, die Beifall gefunden haben sollen, beschäftigte sich aber später vorzüglich mit dem Restauriren alter Gemälde und leitete Gemäldeversteigerungen in Wien.

s. Andresen in Naumann's Archiv. 1868 p. 86

* *

Altmann. Karl Altmann, Genremaler in München geb. zu Feuchtwangen 1800, gest. zu München 1861, studirte von 1819 — 22 an der Dresdener Akademie und wandte sich dann nach München, wo er fortan lebte. Als einer der frühesten Realisten der Cornelianischen Periode stand er dort in gutem Rufe, da er oberbayrisches Volksleben nicht ohne Humor und poetische Empfindung, wenn auch mit weit weniger malerischem Talente als Bürkel schildert, dem er sich durchaus nähert, ohne ihn je zu erreichen. Er bleibt dabei immer kühl, mager und bunt in der Wirkung, zeichnet unbehülflich, komponirt aber keineswegs ohne Talent. Auch ihm schwebte wie Bürkel, Philipp Wouverman als Vorbild vor, dessen grösste künstlerische Eigenschaften aber keiner ganz verstand, so wenig als die [illegible] überhaupt. Schmuggler, Wildschützen, ländliche Feste u. dgl. waren die Stoffe, die ihm am Besten gelangen. Im Gedächtniss der Zeitgenossen ist ein Bild von Schatzgräbern am meisten haften geblieben, weil es sehr hübsch erfunden war. Leider hat sich keine einzige der bedeutenderen Arbeiten des durch seine naive Originalität und Gutmüthigkeit allgemein beliebten Künstlers in München erhalten.

Fr. Pecht.

Von ihm radirt:

Wilddiebe im Keller beim Wirthe. C. Altmann 1831. kl. qu. 4.

Nach ihm gestochen:

Waldkapelle mit Staffage. Nach einer Oelskizze bez. Altmann 1850 im Album des Königs Ludwig I. In Stahl radirt von F. Würthle. 4. 6. Jahrg. 1860.

Ob diese beiden Bll. von Karl Altmann herrühren, können wir nicht mit Bestimmtheit sagen, doch ist es wahrscheinlich (wenn nicht das letztere nach Anton Altmann?).

W. Schmidt.

Altmann. Anton Altmann, Maler, geb. zu Wien den 4. Juni 1808. Sein Grossvater Joseph malte heilige u. histor. Darstellungen für Kirchen und Klöster; sein Vater Anton, geb. 1777 zu Datschitz in Mähren, war Landschaftsmaler zumeist in Leimfarben für die Salons der Reichen, † zu Wien d. 26. Febr. 1818. Der Sohn bildete sich an der Wiener Akademie als Landschaftsmaler aus, ging 1829 als Zeichnungslehrer zum Grafen Apponyi nach Ungarn, verliess aber schon ein Jahr später den Posten und stellte ein grösseres Oelbild in Wien aus. Seit dieser Zeit widmete er sich ununterbrochen der Landschaft, wozu er die Motive in dem östreichischen Hoch- und Flachlande aufsuchte. Seine Bilder sind grossentheils sehr sorgfältig ausgeführt und zeichnen sich durch Wahrheit und Empfindung aus. Vorzüglich sind sein Baumschlag, seine Pflanzen und

Stümpfe. Von seiner Hand stammen auch mehrere gelungene Aquarelle und radirte Blätter.

Von seinen Werken erwähnen wir: Kreuzgang des Klosters Maria Schein in Böhmen (1838) — Partie aus Steiermark (1840). — Waldausgang (1840). — Eisenhammer bei Rechberg (1841). — Landschaft mit grossen Kräutern (1846). — Sumpflandschaft (1846). — Abendlandschaft (1847). — Feldbrunnen an einem Waldausgange (1851). — Gebirgsmühle (1851). — Landschaft nach dem Regen (1852), — Eine Waldlandschaft (1851), v. kaiserl. Hofe angekauft, findet sich in der Galerie des Belvedere.

s. Wurzbach, Oest. Biogr. Lex. I. 19. — Kunstausstellungskataloge.

K. Weiss.

Von ihm radirt:

1) Der überschwemmte Wald. 1845. qu. 4.
2) Der Weg in den Eichenwald. 1845. gr. qu. 4.
3) Die Wegkapelle. Links unten A. Altmann 1842 Wien; darunter im weissen Rand No. I. gr. 4.
4) Der Brunnen. 1850. Fol.
5) Partie aus Lundenburg. kl. qu. Fol.

Nr. 4 und 5 seltene unvollendete Bll. da die Platten dem Künstler abhanden kamen.

s. A. Andresen, die deutschen Malerradirer des 19. Jahrh. III. 187.

A. Andresen.

Altmannshausen. Johann Ernst von Altmannshausen, Dilettant, zeichnete Landschaften in der Mitte des 17. Jahrh. mit Architektur, welche gestochen und mit seinem Namen oder J. E. ab A. inv. bezeichnet sein sollen. Nagler (Monogr. III. No. 2265) kannte folgendes Bl.:

Ansicht des Bodensees mit Umgebung als Landkarte. Im Vorgrunde kniet ein Ritter vor dem Madonnenbilde und in der Mitte oben ist der von Engeln gehaltene Plan des 1646 von den Schweden verbrannten Schlosses Wolfsegg. gr. qu. Fol. Dieses Bl. widmete A. im J. 1647 dem Grafen von Wolfsegg zum Namenstage.

W. Schmidt.

Altobelli. Gaetano Altobelli, Bildhauer zu Rom in der ersten Hälfte des 18. Jahrh., von dem sich keine Werke nachweisen lassen. Er war Schüler des Giuseppe Mazzuoli, der unter dem Einflusse Bernini's stand, und blieb bei demselben bis an dessen Ende, so dass er vermuthlich sich zumeist an den Arbeiten seines Meisters betheiligte.

s. L. Pascoli, Vite de' Pittori etc. moderni. II. 487.

*

Altobello. Altobello Melone oder da Melonibus, Maler von Cremona um und nach 1500, dessen Familienname wahrscheinlich Melone war. Er scheint nur in seiner Vaterstadt thätig gewesen zu sein, wo auch jetzt noch die meisten seiner Werke sich befinden. Auch gehört er seiner Kunstweise nach, obwol er seine Studien in Bologna und Ferrara begonnen haben mag, durchweg der Cremoneser Schule an, als deren Haupt Boccaccio Boccaccino zu betrachten ist. Dieser, ein tüchtiger Meister, der bisher zu wenig geschätzt worden, zeigt in frühen Bildern eine nahe Verwandtschaft zu Gio. Bellini und erfuhr dann den Einfluss des Perugino, dessen Altarbild in S. Agostino zu Cremona auf die ganze Schule eingewirkt hat. Zu diesen Einflüssen, welche Boccaccino auf seine Zeitgenossen und Nachfolger fortpflanzte, kam dann noch derjenige des Girolamo Romanino von Brescia. Unter solchen Umständen gelangten die Meister von Cremona, wenn sie auch nicht in erster Linie stehen, doch zu einer wirksamen Kraft der Darstellung, die namentlich durch den warmen Ton der Färbung bemerkenswerth ist. Das gilt auch von Altobello. Dieser zeigt übrigens bisweilen noch, wie auch Baldinucci andeutet, einzelne Züge von der Befangenheit der älteren Kunst, wie z. B. eine gewisse Härte der Umrisse, und andrerseits haben manche seiner Bilder, durch den allzu warmen Ton des Fleisches in Verbindung mit den sehr bestimmten Farben der Gewänder, eine unharmonische Wirkung. In seinen früheren Werken, so in den unten erwähnten Orgelthüren von S. Antonio Abbate, tritt mehr der Einfluss der Ferraresen, Lorenzo Costa's und Mazzolino's, hervor, in den späteren derjenige Romanino's.

Geburts- und Todesjahr des Meisters sind unbekannt. Antonio Campo setzt ihn in seiner Geschichte von Cremona nach der ersten Folge der dortigen Maler, den Bocc. Boccaccino, Crist. Moreto und den beiden Bembo, in die zweite Reihe mit Tommaso Aleni u. Bern. Ricca. Doch hat Altobello gleichzeitig mit Boccaccino gearbeitet, und seine Zeit ist wol zwischen jene beiden Generationen zu setzen. Vasari berichtet, dass er zu Mailand in dem alten Hof des herzoglichen Palastes (jetzt nicht mehr erhalten) eine der bewaffneten Figuren malte; da Bonifazio Bembo schon 1461 daselbst andere solcher Figuren ausgeführt hatte, wäre möglich, dass diese Arbeit des Melone schon vor 1500 fiele. Dass er schon vor dieser Zeit thätig gewesen, berichtet auch Zaist (s. Literatur). Dennoch scheinen seine Hauptwerke nach 1500 und zwar in das zweite Jahrzehnt zu fallen. Damals wurde der Dom von Cremona mit Fresken reich ausgeschmückt; neben Bocc. Boccaccino, der damit schon im J. 1506 begonnen hatte, betheiligten sich an diesen Malereien Gianfrancesco Bembo und Altobello, dann auch Girolamo Romanino, der hier auf die anderen Meister seinen Einfluss ausübte, und späterhin noch andere Cremoneser Künstler. Welche unter diesen Fresken von Altobello herrühren, darüber herrschte früher mannigfache Verwirrung. Baldinucci schrieb ihm die Darstellungen aus dem Leben der Maria über den Bogen des Hauptschiffes zu, auch Lamo (s. Literatur) unter diesen wenigstens die Geburt Christi. Allein diese Bilder sind der Mehrzahl nach das Werk des Boccaccino; nur eines davon, in zwei abgetheilt, mit der Inschrift: ALTOBEL-

LUS DE MELONIBUS. P. MDXVII., gehört unserem Meister an. Es stellt den Kindermord zu Bethlehem und die Flucht nach Egypten vor. Letztere ist naiv und heiter erzählt: ein Engel, das Gewand aufschürzend, eilt voran, Maria mit dem Kinde, das im Vorüberziehen einen Palmzweig erfasst, folgt auf dem lustig trabenden Esel, dahinter Joseph und oben in der Luft schützende Engel; die ganze Gruppe unbeirrt durch die wilden Thiere im Vorgrund und die weiter zurück aus dem Gebüsch hervorbrechenden Räuber. Dann ist eine zweite Reihe von Fresken, dieser ersten aus dem Leben der Maria gegenüber, von der Hand des Altobello: Darstellungen aus dem späteren Leben Jesu. Die erste behandelt das Abendmahl, die zweite in zwei Bildern die Fusswaschung der Apostel und das Gebet im Garten von Gethsemane, die dritte gleichfalls in zwei Abtheilungen Christi Gefangennahme und seine Vorführung vor Pilatus. Auch hier findet sich die Bezeichnung: ALTOBELLO DE MELONIBUS. Wenn Vasari diese Fresken hinsichtlich der Zeichnung denjenigen des Boccaccino voranstellt, so ist das eine jener leeren Behauptungen, die er sich öfter zu Schulden kommen lässt. Wenn gleich dieser Meister in späteren Bildern weniger erfreulich ist und in seinen rundlichen Köpfen eine weniger anmuthige Manier zeigt, so wird er doch keineswegs von Altobello übertroffen, der vielmehr ähnlichen Fehlern unterworfen ist.

Melone führte noch in einer anderen Kirche zu Cremona Fresken aus, in der Kapelle des Sakraments zu S. Agostino. Da in späterer Zeit das Gewölbe derselben durch eine niedriger gelegte Decke den Blicken entzogen wurde, so glaubte Zaist, diese Malereien seien nicht mehr vorhanden; doch hat Vicenardi (s. Literatur), indem er in den abgesperrten Raum sich Eingang verschaffte, sie noch erhalten gefunden. Sie stellen Szenen aus dem Leben des hl. Augustin vor: die Vermälung seiner Mutter, der hl. Monica, und seine Taufe durch den hl. Ambrosius.

Ausserdem sind von Altobello noch folgende Altartafeln (Oelgemälde): in der Sakristei des Doms zu Cremona Ausgang Christi aus der Vorhölle mit vielen Patriarchen und Propheten; Die Jünger auf dem Gange nach Emmaus, in der Nationalgalerie zu London (ursprünglich in S. Bartolommeo zu Cremona); Maria in Anbetung vor dem Kinde, zwischen dem Apostel Matthäus mit dem Donator einerseits und den hh. Antonius von Padua und Albert andrerseits, im Palazzo Reale zu Cremona (ursprünglich Hauptaltarbild in S. Mattia daselbst), fälschlich dem Gaudenzio Ferrar zugeschrieben, ein gutes Bild aus der späteren Zeit des Meisters, das man mitunter sogar dem Tizian beigemessen; endlich in S. Michele vecchio die Orgelthüren von S. Antonio Abbate mit Verkündigung und Heiligen in Tempera. Das Hauptaltarblatt in S. Prospero, Madonna mit Kind zwischen Heiligen, das bisweilen dem Altobello zugeschrieben wurde, ist wol eher von Boccaccino. Baldinucci misst ihm noch die Tafel des Hauptaltars in S. Maria del Cistello bei, der ist dieselbe von Camillo Boccaccini, dessen Bezeichnung sie trägt. — Ein ihm in der Brera zu Mailand zugeschriebenenes Bild: Geburt Christi mit einem dabei knienden Donator, ist nicht von ihm und scheint vielmehr eine Nachahmung Romanino's von Giulio Campi. Dagegen mag ihm im Museum von Neapel Die Geburt Christi angehören, welche dort einem Schüler Pinturicchio's beigelegt ist, sowie die Fusswaschung in der Akademie von Venedig, beide aus der früheren Zeit des Meisters (*Notizen von J. A. Crowe*).

Zum Porträt scheint A. eine nicht gewöhnliche Begabung gehabt zu haben, und einige seiner Bildnisse tragen den Namen grosser Meister. So (nach Crowe und Cavalcaselle) im Museum von Stuttgart das Bildniss eines bärtigen Mannes, dort für Gio. Bellini ausgegeben; in der Sammlung Lochis Carrara zu Bergamo ein Mann in einer Landschaft mit einer Blume in der rechten Hand, angeblich ein Giorgione; in der Sammlung Castelbarco zu Mailand ähnliches Porträt in gelb- und rother Kleidung, dem Rafael zugeschrieben.

Einige haben den Festungsbaumeister und Ingenieur Antonio Melone für den Sohn unseres Altobello ausgegeben; doch berichtet Campo, dass Antonio von unbekannten Eltern und niederem Herkommen gewesen. Er konnte also nicht der Sohn des in Cremona sehr angesehenen Malers sein. s. Melone.

Nach ihm gestochen:

1) Flucht der hl. Familie nach Aegypten. Freskobild im Dome zu Cremona. Grassini dis. Corsi inc. Umriss in: Rosini, Storia della Pitt. Ital. Atlas. Taf. LXXV.
2) —— Dass. Gest. von A. Gravagni und G. Garavaglia. kl. qu. Fol. In: Conte Bart. Vidoni da Soresina, La Pittura Cremonese, Milano 1824. kl. Fol.

s. Vasari, ed. Le Monnier XI. 223. 251. 252. — Ant. Campo, Cremona, fedelissima città etc. Cremona 1585. Lib. III. — Aless. Lamo, Discorso intorno alla scoltura e pittura etc. Cremona 1584. pp. 27. 83. — Baldinucci, Opere. Milano 1808. VI. 300. — Zaist, Notizie istoriche etc. I. 56—62. — Panni, Distinto Rapporto etc. di Cremona. pp. 13. 15. 16. 29. 43. 131. 139. — Fr. Bartoli, Notizia delle Pitture etc. d'Italia II. 131. 158. 165. — Vidoni, La Pittura Cremonese. pp. 37—39. — Vicenardi, Nuova Guida di Cremona. Cremona 1820. p. 114. — Grasselli, Abecedario biografico degli artefici cremonesi. Milano 1827. — Mündler in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft 1869. pp. 271. 315. — Crowe and Cavalcaselle, History of Painting in North-Italy. London 1871. II. 451—453.

Noch ist die Frage nicht entschieden, ob **Altobello Melone** auch in Kupfer gestochen habe. Es findet sich ein Stich (No. 1), dessen Ausführung wol um 1500 fällt und der ALTOBELO. V. F. gezeichnet ist; und der nicht bezeichnete Stich No. 2 ist offenbar von derselben Hand. Beide sind nach Ottley mit vielem Verständniss behandelt und verrathen einen nicht gewöhnlichen Meister. Passavant schreibt sie ohne Weiteres dem Altobello Melone zu und versucht das V auf den Geburtsort desselben, etwa Verona oder Vicenza, zu deuten. Allein nach Ant. Campo (s. oben) steht fest, dass Altobello von Cremona gewesen, und ist also jedenfalls diese Auslegung unmöglich. Ob aber jene Bezeichnung **Altobello** auf den Maler Melone zu beziehen ist, erscheint insofern zweifelhaft, als dessen Bilder immer mit dem vollen Namen gezeichnet sind: Altobello de Melonibus. Waagen bemerkt von Stich No. 1, davon sich ein Exemplar auf der Kunstausstellung von Manchester 1857 befand, es sei wahrscheinlich ein Unicum und nach einer Zeichnung von A. Mantegna. Jedenfalls ist der Charakter der unten angeführten Stiche mantegnesk, und wenn dieselben, was immerhin möglich, von Altobello Melone herrühren, so hat sie derselbe sehr wahrscheinlich nach Zeichnungen von Mantegna gefertigt, da seine eigenen Malereien nur noch geringe Spuren von dem Einfluss dieses Meisters bekunden. *

Von Altobello gestochen:

1) Vier tanzende Amoretten, welche sich an den Händen fassen. Der zur Linken hält in seiner Rechten ein Band, woran ein Täfelchen mit ALTOBELO. V. F. H. 155 millim. br. 182.
Hiervon eine Kopie in Ottley, Collection of Fac-similes of scarce and curious Prints. London 1826.

2) Vier Amoretten auf musikalischen Instrumenten spielend. Ohne Bezeichnung. H. 145 millim. br. 170.
Nach Le Blanc, Manuel sind diese Bll. nach einer Zeichnung im Louvre gestochen.

3) Der Sklave. Ein an den Füssen gefesselter junger Mann ein Joch auf den Schultern tragend. Er geht nach rechts, blickt aber nach links herum. Ohne Bezeichnung. H. 7″ 4‴. br. 4″ 9‴ (?)
Die Zeichnung zu diesem Bl. wurde dem Mantegna zugeschrieben. Ottley (Notices) sowol als Passavant legen das Blatt mit Bestimmtheit dem Altobello bei.
Hiervon eine Kopie von Adamo Scultore (B. 100).
Kopie in Ottley, Inquiry into the Early History of Engraving 1816 (damals vom Verfasser dem Mantegna beigemessen).

4) Ein Bettler, der, auf seinen Stock gestützt, einem andern Manne mit abgenommenem Hute den Rücken kehrt. gr. 8.
Von Nagler, Monogr. dem Altobello zugeschrieben; nach Passav. P. Gr. V. 78 dagegen von Mantegna.

Alle diese Bll. sind ausserordentlich selten.

s. Ottley, Inquiry etc. — Ders. Notices. — Le Blanc, Manuel. — Nagler, Monogr. I. No. 882 u. 1224. — Passavant, P. Gr. V. 147. — Ders. im Kunstblatt herausgeg. von Fr. Eggers. 1850 p. 303. — Naumann's Archiv, XVI. 99. — Waagen im Kunstblatt herausgeg. von Fr. Eggers. 1857 p. 256.

W. Schmidt.

Altobello. Francesco Antonio Altobello, Maler in der 2. Hälfte des 17. Jahrh. aus Bitonto im Neapolitanischen. Er war ein Schüler des Carlo di Rosa, der selber ein Schüler des Massimo Stanzioni in einer nach den Mustern von Guido Reni und Guercino gemischten Weise malte. In dieser schon ganz manierirten Kunst war Altobello wahrscheinlich nur ein schwächerer Nachfolger des Rosa, wenn auch, wie alle jene Maler, geschickt in der Komposition und Behandlung. Wie unnatürlich sein Kolorit war, erhellt schon daraus, dass er auch im hellen Fleische Ultramarin anwandte. Zu Dominici's Zeit (erste Hälfte des 18. Jahrh.), der dem Meister ein zu grosses Lob spendet, waren viele Gemälde von ihm im Palaste des Fürsten Bisignano zu Neapel. In der Kirche S. Francesco Saverio daselbst ein Bild von ihm: Der hl. Ignaz in Anbetung vor dem ihm erscheinenden Christus; ein Werk, das übrigens auch von Luca Giordano geschätzt wurde.

s. Bern. de Dominici, Vite dei Pittori etc. Napoletani. Napoli 1840—1846. III. 285.

*

Altmutter. Franz Altmutter, Maler, geb. zu Wien 1746, † zu Innsbruck den 21. Jan. 1817. Nachdem er an der Akademie der bildenden Künste in Wien unter Sambach und Schmutzer die Malerkunst erlernt hatte, übersiedelte er 1771 nach Innsbruck und blieb dort bis an sein Lebensende. A. war ein vielseitig gebildeter Künstler, pflegte fast alle Gebiete der Malerei und malte in Oel u. Fresco, in Gouache, Pastell u. Tuschen; besonders soll er sich in Bildnissen ausgezeichnet haben. Mehrere Kirchen in Tirol sind von ihm mit Fresken geschmückt, wie die Kapelle im städt. Friedhofe zu Innsbruck mit vier Grau in Grau gemalten allegorischen Figuren, und die Kirche zu Neustift im Stubayerthale mit einem Gemälde im vierten Plafond über dem Musikchor und mit den Evangelisten, welche den dritten Plafond daselbst umgeben. Auch das Ferdinandeum in Innsbruck enthält von A. Bilder. Im Hofgebäude daselbst sind neun grössere und vier kleinere Wandgemälde in Fresko, ländliche Ansichten und Volksszenen, wobei ihm sein Sohn half.

s. C. v. Wurzbach, Biograph. Lexikon XI. 353. — Tiroler Künstlerlexikon.

K. Weiss.

Nach ihm lithographirt:

Andreas Hofer, der Sandwirth. Gez. von Fr. Altmutter 1809. Innsbruck. Auch kolorirt. Fol.

W. Engelmann.

Placidus (Jacob) Altmutter, Maler, Sohn des Franz A., geb. 25. Juli 1780 in Innsbruck, † 1819 bei Schwaz. Er erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater, ging dann nach Wien und setzte hier seine Studien unter Casanova

fort, kehrte aber von Heimweh getrieben schon nach zwei Jahren in seine Heimat zurück. Ein späterer Aufenthalt in Wien bei dem Freiherrn von Gasteller war noch kürzer. Er arbeitete meist in Tusch und Sepia, seltener in Oel, und besass ein besonderes Geschick für die Darstellung volksthümlicher Szenen seines Heimatlandes. Eine ungeregelte Lebensweise war seiner Kunst nicht förderlich; er starb an den Folgen eines unglücklichen Sturzes über die Innbrücke bei Schwaz in der Nacht.

s. C. v. Wurzbach, Biograph. Lexikon XI. 353 354. — Tiroler Künstlerlexikon.

K. Weiss.

Altomonte. Martin Altomonte, eigentlich Hohenberg, Maler; geb. 8. Mai 1657 zu Neapel; † 14. Sept. 1745 im Stifte Heiligenkreuz in Niederösterreich. Sein Vater Michael Hohenberg war Bäcker in Tirol, seine Mutter Maria Anna stammte aus Bayern. Altomonte empfing den ersten Kunstunterricht bei Giovanni B. Gaulli genannt Baciccio in Rom, wohin er in einem Alter von 15 Jahren kam. Nachdem er bei Gaulli 5 Jahre verblieben, besuchte A. die Schule des Carlo Maratta und gleichzeitig auch die römische Malerakademie. Als im J. 1684 M. Avianus, Beichtvater des Königs Johann Sobieski von Polen, nach Rom kam und dort einen geschickten Maler für den Hof seines Fürsten suchte, wurde ihm Altomonte von der Akademie empfohlen. Auf der Rückreise nach Polen beredete Avianus den Künstler seinen deutschen Namen Hohenberg in einen italienischen umzuwandeln, damit er mehr Glück mit seinen Arbeiten mache, und so nahm er die italienische Uebersetzung seines Namens an. In Warschau angekommen ernannte König Johann III. Sobieski den Künstler zu seinem Hofmaler und gab ihm den Auftrag, den Entsatz Wien's von den Türken, wobei der König eine so hervorragende Rolle gespielt hatte, zu malen. Als Gegenstück führte er sodann das Bild: Hauptsturm der Türken auf die Löwelbastei aus. Ein drittes Bild, Der polnische Landtag, begründete seinen Ruf in weiteren Kreisen. Auch malte er für die Kirche der Karmeliter bei Lemberg ein Altarblatt des hl. Martin, das später in die Galerie Chodkjewicz daselbst kam. Von dem polnischen Grossfeldherrn nach Lithauen berufen, vermälte er sich dort mit Barbara, der Tochter eines Kontrollors von Königsberg in Preussen, kehrte aber bald wieder nach Warschau zurück. Wiewol A. auch von dem Nachfolger des Königs Sobieski als Hofmaler bestätigt worden, ging er doch bald darauf nach Deutschland und kam 1703 nach Wien. Im J. 1707 wurde A. Mitglied der zwei Jahre vorher neu gegründeten Maler- und Bildhauerakademie und wirkte dort an der Seite des Direktors Peter Freih. von Strudel. Im J. 1720, wenige Jahre nach Auflösung der Akademie übersiedelte er nach Linz. Seine letzten Lebensjahre verbrachte er als Laienbruder im Stifte Heiligenkreuz, wo im Chor der Stiftskirche auch sein Grabdenkmal steht. A. war einer der gewandtesten Kirchenmaler seiner Zeit; seine Bilder haben eine gewisse äusserliche Wirkung; doch sind seine Figuren ohne Leben.

Zu seinen Werken werden gerechnet: zu Wilna die ihm zugeschriebenen Malereien in der kath. St. Peterskirche der Vorstadt Antokol. — In Warschau mehrere, nicht näher bezeichnete Altarblätter der Hauptkirche; andere religiöse Bilder in der Galerie Chodkjewicz in Lemberg, im Schlosse zu Podgorze. — In Wien in der Belvedere Gallerie Susanna im Bade bezeichnet Mär. Altomonte fecit. Im Dome zu Skt. Stephan Deckengemälde der äusseren Sakristei und das Altarblatt am Skt. Johannes-Altar im Hauptchor; in der Peterskirche die Altarblätter: die hl. Familie und der hl. Michael; in der Karlskirche das Altarblatt: Auferweckung des Jünglings von Nain; und in der Pfarrkirche zu Skt. Leopold in der Leopoldstadt das Hauptaltarblatt: der h. Leopold und drei Gemälde der Seitenaltäre. — In Skt. Pölten in der Domkirche ein Theil der Deckengemälde und die Altarblätter: die h. Magdalena und das Geheimniss der Menschenerlösung. — In Linz in der Alumnatskirche, Altarblatt: Christus am Kreuz; in der Kirche der Ursulinerinnen das Hochaltarblatt: die sieben Engelfürsten; in der Stadtpfarrkirche die Fresken des Chores und in der Minoritenkirche das Altarblatt: Mariae Verkündigung. — In Zwettl, Stiftskirche: das Hauptaltarblatt. — In Kremsmünster im Stifte die Reihenfolge der Habsburger von Rudolf bis Karl VI. — In Salzburg in der Spitalkirche die Gemälde der Seitenaltäre. — In Prag in der ehemaligen Theatinerkirche der Kleinseite ein hl. Andreas Avellinus und ein hl. Philippus Neri. — In Oedenburg in der Michaelskirche ein Altarblatt. — In Heiligenkreuz in der Stiftkirche die Gemälde der zehn Seitenaltäre. — In Rohrbach (Oberösterreich) Gemälde des Frauenaltars. — In Wilhering (Oberösterreich) sämmtliche Altäre der Kirche. Mit Letzteren schloss er seine Künstlerthätigkeit als Kirchenmaler ab. — In Pest, Esterhazy-Gallerie: Jesus erweckt einen Todten.

s. Neue Realzeitung. Wien 1777 p. 413. — Seb. Ciampi, Notizie di Medici, Maestri di Musica etc. in Polonia e Polacchi in Italia. Lucca 1830. pp. 65—67. — Hagedorn, Betrachtungen über die Malerei. Leipzig 1762.

Notizen von E. Dobbert.

K. Weiss.

a) Von ihm radirt:

Tobias den Fisch aus dem Wasser holend; rechts der Engel, bei dem ein Hündlein. Landschaft. Rechts auf ein. Stein die Bezeichnung. gr. qu. 4

b) Nach ihm gestochen:

1) Hl. Joseph, Halbfig., mit dem Jesuskinde. Gest. von H. Sperling. Fol.

2) Bildniss des Grafen Ludwig Sinzendorf. Gest. von G. A. Müller.
3) Die Verzierungen zu dem von M. von Meytens gemalten Bildniss der Kaiserin Maria Theresia. Gest. von G. A. Müller. Fol.

s. Heineken Dict. — Katal. Sternberg I.
W. Schmidt.

Bartholomäus Altomonte, Maler, geb. zu Warschau 24. Febr. 1702, † zu Linz 12. Sept. 1779. Sohn des Martin A. kam er mit seinem Vater nach Wien und empfing von diesem den ersten Unterricht in der Kunst. Im J. 1717 sandte ihn sein Vater nach Bologna, um dort in die Schule des Marc Antonio Franceschini einzutreten. Nach einem Aufenthalt von zwei Jahren ging er nach Rom und trat dort in Lutti's Schule ein. Im J. 1721 besuchte A. Neapel, um durch zwei Jahre bei F. Solimena sich auszubilden, worauf er 1723 nach Linz, dem damaligen Aufenthalte seines Vaters, zurückkehrte und dort bis an sein Lebensende verblieb. Im J. 1770 wurde A. Mitglied der Akademie der Künste, wozu er als Aufnahmsstück: Aurora, von Genien umgeben, weckt Morpheus, vorgelegt hatte. Sein Selbstbildniss war früher in der gräfl. Firmian'schen Sammlung von Malerbildnissen im Schlosse Leopoldskron bei Salzburg. Zu seinen Werken gehören: In Wien in der Pfarrkirche zu St. Josef in Margarethen das Altarblatt: Hl. Joseph. — In Linz, in der Kirche der Ursulinerinnen das Altarblatt des Ursula-Altars; in der Kirche der Elisabethinerinnen die Fresken der Kuppel; in der Stadtpfarrkirche die Altarblätter der hh. Ignatius und Erasmus. — In Hellmansöd in Ober-Oesterr. das Hochaltarblatt: Hl. Alexius. — In Schlägl Stift, in der Kirche die Altarblätter des Frauen-Altars und der hl. Norbert. — In Skt. Florian Stift, die Freskomalereien der Speisesäle, des Kapitelsaales und Naturalienkabinets. — In Kremsmünster, in der Gemäldesammlung die zwölf Apostel. — In Wilhering, Fresken des Kirchengewölbes. — In Admont, in der Stiftskirche die Altäre: Stiftung Admonts, die siegende Himmelskönigin und der hl. Petrus. — In Herzogenburg, die Fresken der Kirche und sechs Altarblätter.

s. De Luca, Gelehrtes Oesterreich. Wien 1773. I. Bd. 2. Stück. p. 287. — Tschischka, Kunst u. Alterthum in Oesterreich. Wien 1736.
K. Weiss.

Altomonte. Andreas Altomonte, vielleicht Sohn von Martin, um 1728 und 1763 thätig, erscheint als Ingenieur und im k. k. Staats- und Standeskalender von 1763 als damaliger Hoftheatralzeichner zu Wien. Von seiner Hand ist bloss folgende hölzerne Radirung bekannt:

Abraham und Isaak kniend opfern den Widder. David Teniers Pinx. An. 1653. Cum Privileg S. C. M. Andr: Altomonte Ingrs. Del: et Inci: kl. Fol. In Prenner's Wiener Galeriewerk.

Ausserdem zeichnete er auch eine hl. Familie von L. Giordano für J. A. Schmutzer's Stich. qu. 4. In demselben Werke.

s. Füssli, Neue Zusätze. — Ottley, Notices.
W. Schmidt.

Alton. (Joseph Wilhelm) Eduard d'Alton, geschickter Radirer, geb. 11. Aug. 1772 zu Aquileja, † 11. Mai 1840 zu Bonn, war ordentlicher Professor der Naturgeschichte an der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn. Für naturgeschichtliche Werke hat er Vieles gezeichnet und radirt; auch führte er die ersten Kreidezeichnungen auf Stein aus, die 1802 in André's Offizin zu Offenbach a/M. gedruckt wurden. Als Dilettant lieferte er von Bildnissen, historischen Gegenständen, Landschaften und Thieren Radirungen, worauf er sich nach Nagler (Monogr. II. No. 1545) auf einigen E. d'A. fec. und E d'a fec. bezeichnet hat. Im seltenen ersten Drucke, sagt Nagler daselbst, fehlt immer die Schrift. Wegen seiner Radirungen wurde er zum Mitglied der Berliner Akademie der Künste ernannt. Viele derselben sind nach Gemälden in seinem eigenen Besitze ausgeführt. Von seiner Sammlung erschien ein »Verzeichniss einer von E. d'Alton — hinterlassenen Gemäldesammlung, nebst einer Vorerinnerung und ausführl. Beurtheilung dreier darin befindlicher Bilder. Herausgeg. von A. W. v. Schlegel. Bonn 1840. 8«. Die drei grössern Artikel behandeln a) das Bild Venus und Cupido von Pontormo (No. 21); b) einen Correggio (No. 33), wobei der Aufsatz Göthe's aus der Jenaischen Literaturzeitung 1809 abgedruckt ist; c) das Rubens'sche Bild: Oldenbarnevelt (No. 23). Ob freilich die Bezeichnungen der Stiche und des Kataloges immer richtig sind, lassen wir dahingestellt.

Bildnisse des Künstlers:

1) Selbstbildniss. Brustb. Fol. Radirt.
2) Selbstbildniss. Brustbild. Originallithographie. Unten rechts: Bamberg, in der lythographischen Kunstanstalt bey J. B. Lachmüller. gr. Fol.

Von ihm radirt:

1) Selbstbildniss. s. oben.
2) Maler W. Fohr. Brustb. gr. 4.
3) Dr. Ludwig H. Friedländer, Prof. der Medicin in Halle. 4.
4) Dr. Ch. H. Pander. Brustb. Fol.
5) Dr. H. Wolff, Arzt in Bonn. Kniestück. Götzenberger del. Fol.
6) J. Winckelmann. Kniestück. Angelica Kauffmann pinx. Romæ 1764. Fol.
7) Andrea Doria. Kniestück. Die rechte Hand an den Lauf einer Kanone gestützt. Nach Tizian. Fol.
8) Masaccio. Ipse p. 4.
9) Leonardo da Vinci. Brustb. mit langem Bart und schwarzem Barett. Bez.: Tiefurth d. 1. Juli 12. 4.
10) Michelangelo Buonarotti. Halbfig. kl. Fol.
11) Tizian. Büste. Nach Moretto's Gemälde und dem Stich von Ag. Caracci. gr. 4.
12) B. Tasso. Hüftb. Tintoretto p. Fol.
13) Helene Froment (Forman). Nach dem Gemälde

von Rubens (im Katalog steht Rubens' Schule) bei d'Alton selbst. kl. Fol.

I. Unten in der Mitte in gerissener Schrift: d'Alton fec. 1833. 12—23. Juli.

14) Isabella Clara Eugenia, in der Tracht der Klarissinnen. Nach einer Schulkopie nach Van Dyck bei d'Alton selbst. kl. Fol.

15) Todtenmaske Friedrichs des Grossen mit Lorbeerkranz. Fol.

16) Vornehmer Venezianer. Kniestück mit Händen. (Angebl. nach Tizian). Fol.

17) Geisselung Christi. Angeblich nach Van Dyck (im Katalog steht B. Flamael) bei d'Alton. Fol.

18) Christus am Kreuz. Consummatum est. Nach Rubens. gr. Fol.

19) Kreuzabnahme. Nach Rembrandt. Fol.

20) Kopf des hl. Johannes Evang. Nach einer Skizze von Van Dyck bei d'Alton. 8.

21) Venus und Cupido. Gegenseitige Radirung nach Pontormo's Kopie von Michelangelo's Karton, früher im Besitze d'Alton's, jetzt im Berliner Museum. gr. qu. 4.

22) Orpheus und Eurydice in der Unterwelt. Angeblich nach Poussin. (Im Katalog genannt: Orpheus und Proserpina (!) und als Maler Lairesse angeführt.) Bei d'Alton. qu. Fol.

23) Oldenbarnevelt von seinem Freunde gewarnt, nicht in den Rath zu gehen. Kompos. von sieben Figuren. Nach dem Bilde angebl. von Rubens bei d'Alton selbst. Das Bl. trägt allerdings die Unterschrift »Oldenbarneveld«; doch stellt es, wie uns Drugulin schreibt, vielmehr den Arzt Paracelsus dar, welcher einem berühmten Manne (zwei hinter ihm stehende weibliche Figuren halten einen Lorbeerkranz über seinem Haupte) am Bette eines Sterbenden dessen Krankheitssymptome erklärt. qu. Fol.

24) Der Astrolog. Nach Rembrandt's Gemälde bei d'Alton selbst. Fol.

25—27) Drei Bll. männliche Köpfe. Nach Rembrandt. Meist Kopien nach G. Fr. Schmidt. 4. 8.

28) Rembrandt's Mutter. Nach G. van den Eeckhout. Bei d'Alton. kl. Fol.

29) Alte Frau am Tische beim Fenster sitzend und lesend. Nach Rembrandt. Fol.

30) Junge Frau am Fenster sitzend vor einem aufgeschlagenen Buche. Nach Rembrandt. kl. Fol.

Die Originalzeichnung, von Jos. Schmidt imitirt gestochen, Feder u. Sepia, ist in der Sammlung Esterhazy in Pest. D'Alton's Radirung ist gegenseitig. s. Recueil d'Estampes d'après les Dessins originaux qui se trouvent à Prague dans la Collection du Comte Nowohratsky-Kollowrath gravées par Joseph Schmidt.

31) Jugendlich männl. Brustb. mit weissem Halskragen und schwarzer Mütze. 4.

32) Männl. Kopf. Profil. In Rotari's Manier. 8.

33) Gruppe von drei Figuren, bejahrte Frau, junges Mädchen und Knabe. Kniest. Skizze nach Correggio. Bei d'Alton. 4.

In der Jenaischen Literaturzeitung von 1809.

34) Zwei kämpfende Hirsche. Im Alter von 10 Jahren radirt. qu. 8. Sehr seltenes Bl.

35) Kopf eines Widders, nach links. Unter demselben: J. E. d'Alton 1817. Fol.

36) Der grosse Tempel zu Pästum. Nach P. Verschaffelt's Zeichnung. gr. qu. Fol.

37) Ansicht von Wertheim. gr. qu. Fol.

38) Durchbruch des St. Anthonisdammes zu Amsterdam. Verkleinerte Kopie nach Asselyn u. P. Nolpe. Bei d'Alton. qu. Fol.

Nolpe's Radirung dieses Gegenstandes ist übrigens nach W. Schellinckx' Zeichnung. Die Inschrift auf Michel's Stich (als nach einem Bilde von Nolpe) muss also unwahr sein; dieses Bl. ist wol nur gegens. Kopie nach Nolpe's Radirung. D'Alton's Bl. ist ebenfalls von der Gegenseite des Nolpe'schen. Im Katalog steht übrigens Angebl. Asselyn.

39) D'Alton, Naturgeschichte des Pferdes. Weimar 1810—1816. 2 Thle. gr. qu. Fol. Die Tafeln von A. selbst gez. und radirt.

40) Chr. Pander, Beiträge z. Entwickelungsgeschichte des Hühnchens im Eye. Mit 10 Kpftaf. Würzburg. 1817. Mit Radirungen von d'Alton. Fol.

41) D'Alton und Pander, Vergleichende Osteologie. Bonn 1821—1831. Mit Radirungen von d'Alton. qu. Roy. Fol.

42) D'Alton, die Anatomie der Bewegungswerkzeuge oder Knochen-, Bänder- und Muskellehre des Menschen. Mit 200 in den Text gedruckten Abbildungen nach der Natur auf Holz gez. vom Verfasser, geschnitten v. E. Kretzschmar (Handbuch der menschlichen Anatomie, 1. Bd.). Leipzig 1850. Roy. 8.

s. Füssli, Neue Zusätze. — Nagler, Monogr. II. No. 1545.

W. Schmidt u. J. E. Wessely.

Alttorffer. Erhart Alttorffer s. Erhard Altdorfer.

Altun. Altun, Abt von Weihenstephan in Bayern von 1182—1197, zierte die Handschriften des Virgil und Horaz, die er für sein Kloster abschrieb, mit Dedikations-Blättern und Bildnissen der Verfasser, die mit bläulicher Tinte gezeichnet sind, ohne viele Farbenangabe, mit langgezogenen Figuren, konventionell und ohne Leben.

s. Sighart, Gesch. der bild. Künste in Bayern p. 266.

Fr. W. Unger.

Altun. Altun war der ausgezeichnetste Steinschneider am Hofe Tamerlans um 1400, ein Wunder der Kunst, wie ihn Ibn Arabschah nennt, der persische Schrift schöner als der berühmteste arabische Kalligraph, Jakut, in Jaspis und Onyx schnitt.

s. Ahmed Arabsiades, Timuri Historia ed. Manger II. 873.

Fr. W. Unger.

Altzenbach. Gerhard Altzenbach, Verleger, vielleicht auch Kupferstecher im 17. Jahrh. in Köln (nach Heineken auch in Strassburg) thätig. Er muss ein hohes Alter erreicht haben, denn bereits 1609 am 14. Febr. wird er im kölnischen Grundbuche Hacht erwähnt, und noch 1672 kommt er in Köln als Verleger vor. Er gab damals das grosse Bl. mit dem Grundrisse der Stadt und der Abbildung der Frohnleichnamsprozession, von dem jüngern Löffler nach Schott's Zeichnung gestochen, heraus. Mehrere

ll., die in seinem ausgebreiteten Verlage ohne techernamen erschienen, haben zur Vermuthung ınlass gegeben, dass er auch gestochen habe. ›as ist möglich, aber, so weit unsere Kenntniss eicht, keineswegs sicher.

Ob übrigens Gerhard auch in Strasburg thä-ig gewesen, ist sehr zweifelhaft; denn zur Ver-ıuthung Heineken's hat wahrscheinlich nur ein ›tich von W. Hollar, der gezähmte Elephant, velcher 1629 in Deutschland gezeigt wurde, den Anlass gegeben: dieser hat nämlich im ersten Druck die Adresse von J. von Heyden in Stras-›urg, während die zweiten die des Gerhard haben.

Wilhelm Altzenbach, wol ein jüngerer Bruder des Vorigen, Kupferstecher und Verleger in Köln, soll nach Heineken auch in Paris bei Landry, der wenigstens den Kopf des Apostels Thaddäus nach H. Watelé (s. Stiche No. 3) von ihm verlegte, und in Strasburg gearbeitet haben. Er war an Gerhard's Verlag zu Köln mit betheiligt (vergl. Stiche No. 9) und dann dessen Nachfolger, da sich Bll. vorfinden, welche in spätern Abdrücken Gerhard's Adresse in die seinige umgeändert zeigen. Er kommt noch 1680 als Verleger vor. Da er sich auf einem Blatte, der Verlobung der hl. Katharina (Stiche No. 4), W. Altzenbach junior nennt, wollte Heineken zwei Wilhelm A. annehmen; dafür ist aber kein genügender Grund, da jene Bezeichnung ganz wol auch zur Unterscheidung von Gerhard gewählt werden konnte.

1) Christus als Sieger. G. Altzenbach exc. kl. Fol.
2) Maria von den sieben Schwertern durchstochen. W: altzenbach: fecit. gr. Fol.
3) Brustbild des Apostels Thaddäus. Nach H. Watelé. Aus einer Folge Brustbilder der Apostel und Evangelisten nach Watelé. P. Landry ex. G. (d. i. Guilelmus oder Guillaume wol eher als Gerhard) Altzenbach sc. gr. Fol.
4) Verlobung der hl. Katharina. G. Altzenbach exc.
5) Die hl. Brigitta vor Christo kniend. Nach Joh. Toussyn.
6) Der Martertod der hl. Margaretha. Nach J. Toussyn.
7) Mehrere Bll. zu einer Folge von 20 bibl. Vorstellungen.
8) Die Liebfrauenkirche in Aachen. Nach W. Hollar. Bey Wilhelm Altzenbach. qu. Fol.
9) Die Aachener Heiligthümer. Nach W. Hollar mit Widmung von Gerhardus Altzenbach. Gedruckt zu Költn, bey Wilhelm Altzenbach. 1664. qu. Fol.
10) Grosse Ansicht von Köln. 1656. Bey Gerhard Altzenbach. Imp. Fol. auf 16 Bll.
11) Lovis de Bourbon II. du nom, zu Pferde. gr. Fol.
12) Joanna Hervy, Wittwe von Cl. Morelli. G. Altzenbach Sc. 1671. gr. 4.
13) Folge von Blumensträussen in Vasen mit verzierten Darstellungen, die fünf Sinne vorstellend. Nach J. Toussyn. gr. Fol. Das 6. Bl. »Circe« ist von Franz Brun gest.

s. Heineken, Dict. — Merlo, Kölnische Künstler. — Derselbe im Organ für christl. Kunst. Jahrg. XV. p. 213. — Le Blanc, Manuel.
Notizen von Drugulin.

W. Schmidt.

Alù. Niccolò Alù, Kupferstecher zu Parma um 1687—1707.

1) Bll. für: L'Esercizio accademico di Pica d'Antonio Vezzani. Parma 1688. qu. 4. Das Titelbl. nach F. Bibbiena, die Textbll. nach P. Bernouil.
2) Madonna, Halbfig., mit dem Kind, in einem Ornament. Oben: Acervus tritici etc., unten: Flos campi fructus ventris etc. N. Alù F. gr. 4.
3) Bildniss des P. Joannes Petrus Pinamonti. gr. 4.

s. Zani, Enciclopedia. — Füssli, Neue Zusätze. — Ottley, Notices.

W. Schmidt.

Aluisetti. Giulio Aluisetti, tüchtiger Baumeister und Zeichner von Mailand, zu Anfang dieses Jahrh. geb. Er führte verschiedene bemerkenswerthe Gebäude aus, so die grosse Kirche in Rhò und das Hospitalgebäude der barmherzigen Schwestern in Mailand. Auch hatte er den Entwurf zu einem monumentalen Campo Santo (Friedhof) zu fertigen, der sehr anerkannt wurde aber nicht zur Ausführung kam, da man den ganzen Plan wieder fallen liess. Von ihm sind auch die Zeichnungen zu den folgenden Werken.

Nach seinen Zeichnungen gestochen:

1) Die Tafeln in: J. Stuart e N. Revett, Le antichità di Atene misurate e disegnate. Prima versione italiana di C. G. pubblicata per cura dell' architetto G. Aluisetti. Mit 191 Taf. Milano 1832 —1844. gr. Fol.
Italienische Ausgabe des bekannten Werkes von Stuart und Revett.
2) Opere dei grandi concorsi premiate dall' J. R. Accademia di Belle Arti in Milano, disegnate ed incise per cura dell' architetto G. Aluisetti. Mit 67 Taf. Milano 1847. Fol.

s. Ant. Caimi, Memoria degli Artisti etc.

Cavallucci.

Alunno. Niccolò Alunno, Maler von Foligno in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh., namhafter Meister der Umbrischen Schule. Sein Leben und seine Thätigkeit bieten ein besonderes Interesse, sofern sie die verschiedenen Einflüsse, welche während des 15. Jahrh. die Umbrische Kunst erfuhr, deutlich darstellen. Am Beginn des Jahrh. zeigen während einer geraumen Zeit die Werke aller Umbrischen Maler die Einwirkung der Meister von Siena; die byzantinische Form und Komposition, der strenge Ernst der männlichen, die Zartheit der weiblichen Typen weisen offenbar auf die Nachfolger des Duccio zurück. Vor 1450 wurde dann die fromme Gefühlsweise des Fra Angelico von Fiesole durch die Vermittlung seines Schülers Benozzo Gozzoli in der Schule verbreitet. Es war natürlich, dass die Innigkeit, der süsse und engelgleiche Charakter der Schöpfungen des Fra Giovanni, selbst nachdem er durch die rauheren Hände des Benozzo gegangen war, bei den Künstlern, welche unter dem Einfluss der sienesischen Malerei standen, Bewunderung und Nacheiferung erregten. Zugleich gab die Beimischung des florentinischen Elementes der Schule Etwas von dem Nerv und der Kraft, welche ihr fehlten. Denn dem Fra Angelico ist die Verbindung äusserster Zartheit

mit männlicher Strenge eigenthümlich; er besitzt vollständig die Energie der Darstellung, welche die ältere florentinische durchweg von der übrigen toskanischen Kunst unterscheidet.

Alunno, wahrscheinlich in Foligno zu der Zeit geb., als der florentinische Einfluss dorthin gelangte, wuchs in Umbrien unter diesen Verhältnissen auf. Es ist sehr möglich, dass er Benozzo selber zum Lehrer hatte, und jedenfalls hat er sich nach dessen Werken gebildet. Doch erfuhr er noch andere Einwirkungen, die sich damals in Umbrien geltend machten. Piero della Francesca hatte eine andere Spielart der florentinischen Kunst nach den Marken gebracht; nach dieser bildete sich Signorelli aus und trug so zu der Ausbreitung einer zweiten Form des umbrisch-florentinischen Stiles bei, welche in ihrer herben Kraft die Vorstufe zu Michelangelo's Kunst wurde. Dazu kam endlich eine dritte Richtung, welche einen von jenen ganz verschiedenen Ausgang genommen. Fast gleichzeitig mit den Florentinern hatten einige venezianische und paduanische Meister für ihre Malereien in den Städten der Marken Absatz gefunden; insbesondere Antonio und Bartolommeo Vivarini und ihr Schüler Crivelli. Diese hatten eine Mischung von venezianischer Art mit der des Mantegna eingeführt. Es war eine seltsame Vereinigung von byzantinischen und plastischen Formen, die eher Gebilde von Stein als die Natur nachahmten; mit gewöhnlichen und verzerrten Typen, aber wirksam durch die Gewalt, mit welcher die Leidenschaft darin ausgedrückt war, überhaupt von grosser Kraft der Darstellung, und daher wol im Stande zahlreiche Bewunderer zu finden.

Alunno, den man, obwol dies öfters geschehen, nicht gerade einen grossen Künstler nennen kann, verstand es in den verschiedenen Perioden seiner Thätigkeit zwischen 1450 und 1500 jene eigenthümlichen Züge der Florentiner, Venezianer und Paduaner bis zu einem gewissen Grade zu verbinden, ohne das besondere umbrische Gepräge zu verlieren, das seinen letzten Ausdruck in Perugino finden sollte. Er war der Schüler des Bartolommeo di Tommaso von Foligno, welcher Gehülfe des Benozzo Gozzoli gewesen. Dass er, wie bemerkt, in seiner Jugend persönlich mit dem Florentiner bekannt war, scheint auch das erste der von ihm erhaltenen Gemälde zu bestätigen, das schon eine gewisse Reife bekundet. Es ist 1458 datirt und wird jetzt in der Kirche S. Francesco zu Diruta aufbewahrt. Diese Altartafel, daran die Flügelbilder und die Predella fehlen, stellt die Jungfrau zwischen den hh. Bernardino und Franziskus vor, welch Letzterer zu seiner Seite die kleine Figur des Donators hat (s. Verz. No. 1). Die Gruppe zeichnet sich durch stille Sammlung und zarte Innigkeit der Empfindung aus, wenn auch die Figuren in der Zeichnung mangelhaft, in der Haltung nicht frei von Steifheit sind und die Färbung jenen braun-röthlichen, verschmolzenen Ton hat, welchen die Umbrier von den Sienesen überkommen haben. Zu jener Zeit scheint überhaupt A. in Diruta gearbeitet zu haben. Denn noch ist daselbst eine auf beiden Seiten bemalte Prozessionsfahne erhalten, welche für die Brüderschaft von S. Antonio Abate gefertigt war (s. Verz. No. 2). Auf der einen Seite der hl. Antonius und die Kreuzigung; an der anderen zwei Heilige und die Geisselung. Die Engel in der Kreuzigung erinnern insbesondere an diejenigen Bartolommeo's di Tommaso, während der Heiland in der Weise des Benozzo gehalten ist.

Etwas später finden wir Alunno vielfach in Assisi beschäftigt. Doch ist von einem Hauptwerke daselbst, den Malereien, womit er, wie Vasari berichtet, die ganze Fassade der Kirche S. Maria degli Angeli bedeckte, nichts mehr erhalten. Vorhanden sind dagegen noch: Eine verstümmelte Kreuzigung an dem Hochaltar von S. Crispino, Eine Maria der Barmherzigkeit mit Heiligen und Szenen aus dem Leben des hl. Rufinus in der Brüderschaft gleichen Namens (Verz. No. 3 und 4). Diese Bilder, zum grossen Theil beschädigt, gehören indess nicht zu den bemerkenswerthen Arbeiten des Meisters. Ebenso eine Fahne, früher in S. Francesco zu Assisi und noch kürzlich in der Sammlung Ramboux zu Köln; auf ihr ist die Jungfrau dargestellt, welche für das von der Pest heimgesuchte Volk die Hülfe des Heilands erfleht (Verz. No. 5). Besser ist das Bruchstück Einer Madonna mit Heiligen und Engeln im Dom zu Assisi. Hier sind besonders die Heiligen und die Figuren der Predella von guter Bewegung und regelmässigen Zügen, während die Jungfrau und die Engel mehr das Ungelenke von Benozzo's Gestalten haben (Verz. No. 6).

Diese Gemälde gehen wol einer grossen Altartafel vom J. 1465 voraus, von welcher verschiedene Abtheilungen (nicht vollständig) als getrennte Bilder in der Brera zu Mailand liegen (Verz. No. 7). Das Hauptbild stellt die Jungfrau mit dem Kinde von einem Engelchor umgeben vor, die Bruchstücke einzelne Gestalten von Heiligen. Die Starrheit der Figuren, die Verzerrung der Züge, die scharfe höchst entschiedene Färbung machen das Werk wenig anziehend. Weit günstiger wirkt ein Bild vom J. 1466, das von der Brüderschaft der S. Annunziata zu Perugia bestellt war und sich jetzt in der Galerie daselbst befindet: Die Verkündigung mit Gott-Vater in der Glorie, welcher den hl. Geist herabsendet, und mit den hh. Philipp und Juliana (Verz. No. 8). Der verkündende Engel ist durch seine natürliche und heitere Anmuth sehr ansprechend, die Madonna von bescheidener Liebenswürdigkeit, in den Figuren überhaupt mehr Weichheit und Fluss. Doch ist auch hier die Nachwirkung von Benozzo's Beispiel noch fühlbar. Dass diese einen charakteristischen Zug seiner ganzen Thätigkeit bis zum

J. 1468 bildet, zeigen auch die übrigen in Italien zerstreuten Bilder derselben Epoche (Verz. No. 9—13), sowie ein in der Karlsruher Galerie befindliches Werk, das ehemals eine Fahne war (No. 14). Letzteres gehört zu den besten Erzeugnissen des Meisters in dieser Zeit; die Darstellung ist belebt und ausdrucksvoll; auf dem Bilde des Gekreuzigten der Kopf der Jungfrau in ihrem Schmerze schön, doch auch hier der flachshaarige Johannes in maßlosem Jammer das Gesicht verzerrend.

Ungefähr um 1471 beginnt dann der Einfluss Crivelli's in seinen Werken hervorzutreten. Die ersten Spuren davon zeigt insbesondere eine grosse Altartafel im Dome zu Gualdo, deren Hauptbild Madonna mit dem Kinde von Engeln umgeben darstellt, während eine Anzahl von Heiligen die Seitenflügel einnehmen (Verzeichn. No. 15). Mehrere dieser Figuren sind schmiegsam und von natürlicher Bildung in den Formen; in anderen dagegen herrscht der gewöhnliche und realistische Typus vor, der für Crivelli's Darstellungen so bezeichnend ist. Ein weniger bedeutsames Werk in demselben Stile ist Die Verkündigung in der Pinakothek zu Bologna, welche das Datum 1481 trug, als sie noch die Kapelle des Hospitals zu Arcevia schmückte (Verz. No. 16). Ausserdem sind in diesem Charakter einige monumentale Malereien, d. h. Altartafeln in mehreren Abtheilungen, aus späterer Zeit erhalten. Davon sind die bemerkenswerthesten: Geburt und Krönung der Maria von 1483 im Dom zu Nocera, Kreuzigung und Szenen aus der Leidensgeschichte, vollendet im J. 1486, Madonna mit Heiligen in dem Kloster S. Chiara zu Aquila und Madonna in S. Francesco zu Serra Patrona (Verz. No. 17—20).

In einer Altartafel von 1492 in S. Niccolò zu Foligno finden wir dann eine deutliche Mischung der florentinischen, der umbrischen und der veneto-paduanischen Kunstweise. Es ist eines jener grossen aus einer Reihe von Tafeln zusammengesetzten Werke in architektonischem reich ornamentirten Rahmen von gothischen Formen und mit spitzbogigen Giebeln, wie sie insbesondere die sienesische, die umbrische und venezianische Kunst bis zum Schlusse des 15. Jahrh. liebte. Eine der Haupttafeln ist die Geburt Christi in einer mit Begebenheiten reich staffirten Landschaft, nach dem Beispiele venezianischer Bilder dieser Zeit; eine andere im Giebel die Auferstehung Christi — eine der besten Schöpfungen des Meisters, darin die Hauptfigur zum Theil an Benozzo, zum Theil an Crivelli erinnert, während die schlafenden Kriegsknechte in einer Weise verkürzt sind, welche die Kenntniss sowol der Meisterwerke Signorelli's als der Arbeiten Mantegna's voraussetzt. Dabei wird aber Alunno nicht frei von seiner Art die Gesichtszüge abstossend und bisweilen mürrisch bis zur Karikatur zu bilden, bleibt auch in der Form hart und trocken; nur in den besseren Verhältnissen zeigt sich ein Fortschritt. Seine Färbung ist flüssig wie früher und in einem bräunlichen Ton sehr verschmolzen; die technische Behandlung so vollendet als es seine Temperamalerei, die er durchweg beibehält, nur irgend erlaubt. Die Predella jenes Altarwerkes befindet sich im Louvre zu Paris (Verz. No. 22).

Das letzte der erhaltenen Altarbilder Alunno's ist aus dem J. 1499; es befindet sich in der Kirche zu La Bastia zwischen Assisi und Perugia und stellt in dem Hauptgemälde die Jungfrau vor, welche das nackte Christuskind liebevoll an sich drückt, mit vier kleinen Engeln, welche den Thron musizirend und anbetend umstehen (Verz. No. 24). Nach 1499 finden wir keine weiteren Spuren von dem Meister, und so wenig wir von dem Beginn seiner Laufbahn wissen, so wenig ist uns das Ende derselben bekannt. Doch finden sich zwei undatirte Werke von seiner Hand im Musée Napoléon III. des Louvre (Verzeichn. No. 25 und 26).

Alunno ist weder durch grosse Meisterschaft noch durch ein ausgesprochenes Talent hervorragend; doch nimmt er innerhalb seiner Schule eine ansehnliche Stelle ein durch seine Fähigkeit des Ausdrucks inniger Hingebung und Verehrung in den Engeln und Heiligen, zarter liebevoller Empfindung in den Madonnen. Das Holdselige und Seelenvolle, das von Anfang an in der sienesischen und umbrischen Kunst liegt, nimmt in ihm eine festere, lebendigere Gestalt an. Und zwar, wie wir gesehen, indem er mit der umbrischen die Eigenschaften anderer Kunstweisen zu verbinden sucht. Allein diese Verbindung gelingt nur halb, da er die fremden Einflüsse nicht zu bewältigen vermag. Daher kommt er in der Komposition und Zeichnung doch nicht über seine Vorgänger hinaus; seine Gestalten überwinden einen Rest von Starrheit nicht, und seine Färbung behält den dunklen schweren Ton der Sienesen.

Dazu kommt jene Eigenthümlichkeit des Meisters, in den Darstellungen des Leidens und des Schmerzes seine Figuren von diesen Empfindungen auf das Heftigste, bis zur Verzerrung ergriffen zu zeigen. Kein Zweifel, A. hat eine grosse Kraft des Ausdrucks, und diese Eigenschaft eben zeichnet ihn aus; allein gelingt ihm öfters die Versinnlichung äusser Innigkeit, so geräth er andrerseits in der Schilderung des Schmerzes fast immer in das Starre und Maßlose. Sowol die Richtung der umbrischen Kunst als seine eigene Natur trieben ihn bei den Leidensmomenten der christlichen Geschichte und der Heiligenlegende zu verweilen; und in ihm geht die Malerei, ehe sie sich auch in derartigen Darstellungen zu edler Natürlichkeit läutert, bis zur Hässlichkeit der Verzerrung. Sein Christus erscheint nicht selten in überwältigender Heftigkeit des Schmerzes, wilde Rohheit karikirt die

Henkersknechte, und sein hl. Franziskus geberdet sich mit leidenschaftlicher Verzückung. Und weil der Meister die volle Lebendigkeit der Darstellung noch nicht zu erreichen vermag, geht der Ausdruck des Leidens bis zu einer abstossenden Uebertreibung und Erstarrung, die das gerade Gegentheil von jener Anmuth ist, welche manche seiner Madonnen und Engel haben.

* *Crowe und Cavalcaselle.*

Verzeichniss seiner Werke.

1) 1458. Altartafel in S. Francesco zu Diruta: Madonna auf einem marmornen Throne sitzend, zu beiden Seiten anbetende Engel; die Heiligen kniend. Der Donator trägt in seiner Hand eine Rolle mit der Inschrift: Jacobus Rubei de Deructi hoc opus .... p. a. Am Sockel des Thrones der Madonna: NICOLAUS FULG ... PINXIT MCCCCLVIII. DIE ... Sehr beschädigt. s. Text.

2) Fahne für die Brüderschaft von S. Antonio Abate zu Diruta. Auf beiden Seiten auf Goldgrund bemalt; sehr beschädigt. Auf der einen Seite: der hl. Antonius thronend mit zwei Engeln, welche über seinem Haupte die Mitra halten, vorn kniende Mönche und oben der gekreuzigte Christus mit Engeln; auf der andern: die Geisselung, darunter die hh. Egidius und Bernardino.

3) Kreuzigung und die Hälfte einer Madonna und eines Evangelisten. Auf Leinwand. Bruchstück. In S. Crispino zu Assisi.

4) Fahne in der Brüderschaft S. Crispino daselbst. Die hh. Franziskus und Klara mit einer Anzahl der Brüder unter ihrem Mantel; darüber Madonna, über deren Haupt zwei Engel die Krone halten. Auf der anderen Seite: Hl. Rufinus thronend zwischen den hh. Viktor und Ludwig; unterhalb zwei Szenen aus der Legende des Rufinus. Beschädigt. s. Text.

5) Fahne, genannt die Fahne der Pest, früher in S. Francesco zu Assisi, jetzt in der Sammlung Ramboux zu Köln. s. Text.

6) Altartafel im Dom zu Assisi. Das Mittelbild, jetzt in eine runde Form gebracht: Madonna mit Kind und Engeln; an ihrem Throne die Inschrift: PUS NICOLAI DE FULI .. NO MCCCCL ... Der eine Seitenflügel: die hh. Pietro Damasio und Cassiano; in dem Giebel darüber Jungfrau und drei Seraphim. Der andere Seitenflügel: der hl. Lorenz und ein Bischof; in dem Giebelfeld darüber der verkündende Engel zwischen zwei Seraphim. Predella: drei Szenen aus dem Leben des hl. Rufinus. s. Text.

7) 1465. Altartafel, in getrennten Bildern mit selbständigen Nummern, in der Brera zu Mailand. Das Hauptbild: Madonna mit Kind in einem Engelchor, bez.: NICOLAUS FULGINAS PINXIT MCCCCLXV; ausserdem die hh. Franziskus, Bernardino, Ludwig und Sebastian. Dazu gehören noch die Giebelfelder: Christus am Kreuz mit vier Engeln, die hh. Hieronymus, Antonius, Johannes der Täufer und ein vierter Heiliger. Die Fig. etwa 2/3 lebensgross. s. Text.

8) 1466. Verkündigung, mit den hh. Philipp und Juliana und den knieenden Mitgliedern einer Brüderschaft. Mit der Inschrift: Sotietas SS. Aũntiatẽ fecit fieri hoc opus A. D. MCCCCLXVI. Auf Leinwand. Bestellt von der Brüderschaft der Annunziata, das Altarbild in S. Maria Nuova zu Perugia, jetzt in der Galerie daselbst. s. Text.

9) 1466. Mehrere Tafeln von einem Altarwerke, im Museum des Vatikans zu Rom: sechs Heilige, in der Reihe darüber gleichfalls sechs, diese nur als Halbfiguren. In der Mitte des Giebelfeldes eine Pietà, Heilige und Engel in den Seitengiebeln. Weiter vierzehn Heilige in der Predella, darunter nochmals siebzehn weibliche Heilige, alle diese nur Halbfig. Bez.: NICHOLAUS FULGINAS MCCCCLXIIIIII. Das ganze Gemälde befand sich früher in Montelpare. s. Text.

10) Kleinere Altartafel, ebenfalls im Vatikan: im Mittelbilde die Kreuzigung, in den Flügelbildern Johannes der Täufer und drei Heilige; in dem mittleren Giebelfelde die Auferstehung. s. Text.

11) Madonna del Soccorso in der Galerie Colonna zu Rom. s. Text.

12) Altartafel im Monte di Pietà zu Rom. Jungfrau mit Kind im Mittelbilde, Heilige in den Seitenflügeln. In den Giebeln Cherubköpfe in Medaillons.

13) 1468. Grosses Altarwerk in der Kirche del Castello zu S. Severino. Mittelbild: die Jungfrau mit Kind und Engeln zwischen den hh. Jakob, Severino, Franziskus und dem jugendlichen Hubert. In den Giebeln der Heiland mit Seraphim, Daniel, Jeremias und Verkündigung. Die Predella Christus mit Cherubim zwischen zwölf Aposteln ist nicht gemalt, sondern in Relief. Bez.: NICOLAUS FULGINAS PINXIT. MCCCCLXVIII. Die Malerei ist vielfach restaurirt. Auch dies Bild gehört, wie die vorhergehenden (No. 9—12), zu den untergeordneten Arbeiten des Meisters.

14) 1468. Doppelbild im Museum zu Karlsruhe, von einem auf beiden Seiten gemalten Banner in der Kirche S. Gregorio zu Assisi. Ursprünglich auf der einen Seite der hl. Gregorius als Bischof auf dem Throne, zu seinen Füssen kniende Männer und Frauen einer Brüderschaft; darüber die Geisselung, bez.: HOPUS NICOLAI FUL-GINATI MCCCCLXVIII. Auf der anderen Seite: oben der Tod mit der Sense (darüber ein Zettel mit den Worten: terram teris, terram geris,

et terram reverteris) und der hl. Franziskus in Verzückung; darunter die Jungfrau, Johannes und Magdalena zu den Füssen des Gekreuzigten, den drei das Blut auffangende Engel umgeben, darüber ein Pelikan. In Karlsruhe sind nur diese letztere Darstellung und die des hl. Gregorius, die eine über der anderen. Dr. Gaye sah alle vier Darstellungen noch in den dreissiger Jahren bei Hrn. P. Modestini zu Assisi. Auf Goldgrund. Beschädigt. s. Text.

15) 1471. Altarwerk im Dome zu Gualdo. Hauptbild: die Jungfrau, von Engeln umgeben, das stehende Kind auf den Knien, nimmt von einem der Himmelsboten einen Korb mit Kirschen in Empfang; darüber der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes. Auf den Seitenflügeln eine doppelte Reihe von Heiligen in Halbfig. In den Giebeln der segnende Heiland zwischen anderen Heiligen in Halbfig. An dem Sockel des Throns der Madonna die Bezeichnung: NICOLAUS FULGINAS PINXIT MCCCCLXXI. In der Predella: Engel mit Blumengewinden, acht Heilige in Nischen, andere auf den Pfeilern, welche diese abtheilen und sechs Figuren auf den Pilastern der Tafel. Auf Goldgrund. s. Text.

16) 1482. Altartafel, früher im Hospital zu Arcevia, jetzt in der Pinakothek zu Bologna, wohin es 1856 als Geschenk Pius' IX. gekommen. Auf der Vorderseite: thronende Madonna mit dem Kinde zwischen den hh. Franziskus und Sebastian; auf der Rückseite die Verkündigung. Bez.: HOPUS N——ICOLAI DE FUL. Das Kind hat eine Rolle mit der Inschrift: per li dulgi pregi della mia diletta matre e del martiro Sebastiano et del divoto Francesco io benedico questi miei confrati 1482. s. Text.

17) 1483. Grosse Altartafel im Dom von Nocera. Hauptbild: die Jungfrau das Kind anbetend mit Engeln unter einem Baldachin; auf den Seiten die hh. Lorenz, Rainald, Felizian und Franziskus, über ihnen die Halbfiguren der hh. Johannes des Täufers, Sebastian, Paulus und Katharina. In den Giebeln: Krönung der Jungfrau und vier Halbfiguren von Kirchenvätern. In der Predella die zwölf Apostel in Halbfig. Bez.: HOC OPUS NICOLAI FULGINATIS MCCCCLXXXIII. s. Text.

18) 1486. Altartafel im Kloster S. Chiara zu Aquila. Hauptbild: gekreuzigter Christus von vier Engeln beweint, zu seinen Füssen ein Mönch das Kreuz erfassend, rechts Maria in Ohnmacht sinkend, links Johannes wehklagend. Auf den Seiten drei Szenen aus der Leidensgeschichte und die Auferstehung. Bezeichn.: NICOLAI FULGINATIS MCCCCLXXXVI. s. Text.

19) Altartafel ebenda: Madonna mit Kind zwischen vier Heiligen (in doppelter Tafelreihe): in dem mittleren Giebelfeld die Kreuzigung.

20) 1491. Madonna in S. Francesco zu Serra Petrona.

21) Altartafel in S. Niccolò zu Foligno (in der Kapelle des hl. Antonius). Hauptbild: Krönung der Jungfrau, darunter der hl. Georg den Drachen besiegend, die hh. Bernardino und Antonius. In der Predella in Medaillons: Ecce Homo, Jungfrau und Johannes.

22) 1492. Andere grosse Altartafel in S. Niccolò zu Foligno, eines der Hauptwerke des Meisters. Mittelbild: Geburt Christi; an den Seiten die hh. Sebastian, Nikolaus, Michael und Johannes; darüber in Halbfig. vier andere Heilige. In den Giebeln: Auferstehung zwischen vier Heiligen; in den beiden Pilastern, welche das ganze Bild einfassen, je fünf Heilige übereinander.

Auf der Predella, welche sich im Louvre zu Paris befindet, fünf Darstellungen aus der Leidensgeschichte: Gebet im Olivengarten, Geisselung, Gang zum Kalvarienberg, Kreuzigung, Joseph von Arimathia und Nikodemus; in einer sechsten Abtheilung von zwei Engeln gehaltene Kartusche mit einer langen Inschrift in lateinischen Distichen ist die Bestellerin Brisida genannt sowie der Meister Nicholaus Alunnus, unter welcher Bezeichnung er sonst nicht vorkommt, und das Jahr, darin er das Bild vollendet hat: »fünfzehnmal hundert Jahre weniger acht waren vorübergegangen«. Die Bestellerin war Brigida di Giovanni degli Elmi, Gattin des Niccolò de Picchi von Foligno. s. Text.

23) Martyrthum des hl. Bartholomäus in S. Bartolommeo bei Foligno.

24) 1499. Altartafel in der Kirche zu La Bastia: Thronende Madonna mit Kind von Engeln umgeben, dabei der hl. Sebastian und der Erzengel Michael. Im Giebelfelde Gott-Vater in einer Engelsglorie; abgetrennt davon, jedoch dazu gehörig, ebenfalls in Giebelfeldern der verkündende Engel und die Jungfrau vor einem Pulte stehend. In der Predella drei Bildchen zwischen vier Pilastern, in der Mitte eine Pietà mit weinenden Engeln, zu beiden Seiten Propheten mit Schriftrollen. Die Verkündigung gehört zu den anmuthigsten Malereien des Meisters. Bez.: HOPUS NICOLAI FULGINATIS 1499. Auf dem Sockel rechts die Inschrift:

> Questa cona la fatta fare la paternetè de don Beningnio de Ser Marino de Spiello pivano de Sčo Angilo de la Bastia p̃ l'anima sua et p̃ sua devotione,

womit uns also der Name des Bestellers erhalten ist. Beschädigt. s. Text.

25) Auf beiden Seiten bemaltes Banner im Louvre, Musée Napoléon III. (aus der Sammlung Campana). Die eine Seite: Maria von Engeln umgeben bedeckt mit ihrem Mantel die hh. Franziskus und Katharina, welche ihr eine Anzahl kniender Gläubiger empfehlen. Darüber Christus am Kreuze zwischen der Jungfrau und Johannes. Die andere Seite zeigt in drei Abtheilungen die Verkündigung, einen sitzenden Bischof zwischen zwei Stehenden und das Martyrium des hl. Blasius.
26) Verkündigung, ebenfalls im Louvre, Musée Napoléon III., dort nur als italienische Schule bezeichnet, aber von Crowe und Cavalcaselle dem Meister zugeschrieben. Auf Holz.

Dem Meister zugeschrieben:

1) Maria mit gefalteten Händen das auf ihrem Schooße liegende Kind verehrend; Goldgrund. Auf Holz. Im Museum zu Berlin. Fragment eines grösseren Bildes. Nach Crowe und Cavalcaselle wol ein umbrisches Werk, aber nicht von Alunno; eher an Fiorenzo di Lorenzo erinnernd.
2) Christus, Brustbild. In der Nationalgalerie zu London. Von Crowe und Cavalcaselle dem Matteo da Siena zugeschrieben.
3) Maria mit dem Kinde. In der Sammlung des Grafen Paul Stroganoff zu St. Petersburg. Von Crowe und Cavalcaselle als Bernardino Fungai bezeichnet.

s. Vasari, ed. Le Monnier. V. 277. 278. — Mariotti, Lettere Pitt. Perug. pp. 128. 129. — Lanzi, Storia Pittorica etc. II. 23 (wo fälschlich ein Niccolò da Foligno und Niccolò Alunno unterschieden werden, da doch beide eine und dieselbe Person sind). — Rumohr, Italienische Forschungen. II. 315—320. — Ricci, Memorie storiche delle arti etc. della Marca di Ancona. I. 192. 201. — Gaye im Kunstblatt, Stuttgart. 1837. No. 83. 84. 85. — Crowe und Cavalcaselle, History of Painting in Italy. III. 125—135. — Mündler in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft. II. 273.

Nach ihm gestochen etc.

1—2) St. Catarina und St. Bernardinus. Nicola di Fol. pinx. 1497. AK sc. (Anton Krüger). 1822. 1823. 8. *(Notiz von L. Gruner)*. Diese Figuren gehören vielleicht zu dem Bilde in Rom No. 10.
3) Die Werke des Fiesole und Alunno auf Stein gez. von L. Kupelwieser und J. von Hempel. 3 Hefte à 4 Bll. Wien 1829. gr. qu. Fol.

Niccolò Alunno scheint einen Sohn Namens Lattanzio gehabt zu haben, der ebenfalls Maler war. Ein Gemälde, das sich früher in Todi befand, trug in seiner Predella die Inschrift: Nicolas Fulgineas fecit. Latantius filius delineavit año MCCCCLXXXXVI. Darnach hätten also Vater und Sohn an dem Werke gearbeitet.

*

Alvar. Alvar Gomez, Domkapitular zu Toledo, übernahm 1418 in Ermangelung eines Andern das Amt eines Obermeisters der Kathedrale, beaufsichtigte die Steinbrüche von Olihuelas, und leitete den Bau der Hauptfassade, so wie 1423 den des Thurms und die Herstellung der Uhr.

s. Llaguno y Amirola, Not. I. 94.

Fr. W. Unger.

Alvarado. Garcia de Alvarado, aus Bodo im Amtsbezirk Laredo, war um 1590 beim Bau des Eskurial beschäftigt.

s. Llaguno y Amirola, Not. III. 74.

Fr. W. Unger.

Alvarado. Alvarado, aus dem Flecken Briónes gebürtig, Bildhauer, verfertigte 1596 das Tabernakel für den Hauptaltar des Hieronymitaner-Klosters de la Estrella. Dasselbe ist von regelmässiger Architektur und enthält gute Bildhauerarbeiten.

s. Cean Bermudez Dicc.

Fr. W. Unger.

Alvares. Affonso u. Baltasar Alvares waren gleichzeitig gegen Ende des 16. Jahrh. portugiesische Baumeister. Der erstere war Baumeister des Königs Sebastian. Er machte den Plan zu dem um 1571 projektirten Benediktiner-Kloster in Lissabon, das neuerlich zum Palast der Cortes benutzt wurde. Nach einigen Nachrichten soll aber nicht er, sondern Baltasar 1598 Plan und Zeichnungen zu Kirche und Kloster geliefert haben. Letzterer hat auch 1600 den Plan zu der Benediktiner-Abtei in Coimbra gemacht.

s. Cyr. Volkmar Machado, Coll. de Memorias p. 161. — Raczynski, Dict.

Fr. W. Unger.

Alvarez. Francisco Alvarez, in Madrid, Goldschmied der Königin Isabella, der Gemalin Philipps II., schon 1552 erwähnt, fertigte 1568 die silberne Monstranz (custodia) für die Fronleichnams-Prozessionen der Parochie S. Maria. Ponz (Viage en España) beschreibt dieselbe als ein Werk von grossem Verdienst.

s. Cean Bermudez, Dicc.

Fr. W. Unger.

Alvarez. Baltasar Alvarez, ein Baumeister aus Herrera's Schule, baute die Kirche de las Agustinas zu Valladolid, die 1588 begonnen wurde. Unzweifelhaft derselbe Meister wie der obengenannte Balt. Alvares.

s. Caveda, Geschichte der Baukunst in Spanien p. 261. — Llaguno y Amirola, Not. III. 95.

Fr. W. Unger.

Alvarez. Juan Alvarez, ein spanischer Baumeister zu Ende des 16. Jahrh., vollendete zwei Kirchen, die Pedro de Ezquerra noch in der plateresken Manier, d. h. dem Spanien eigenthümlichen Mischstil von italienischer Renaissance und gothischen und maurischen Reminiscenzen begonnen hatte. Die eine, die Pfarrkirche von Malpartida in Estremadura, verpflichtete er sich 1574 nach dem Plane des Ezquerra fortzuführen, mit Ausnahme allein der Fassade, für

die er die korinthische Ordnung als die angemessenste in Anwendung bringen wollte. Aber auch den Bogen vor dem Thore führte er in derselben Weise aus, und überbot überhaupt den plateresken Bau des Ezquerra, von dem namentlich die Seiten-Fassaden herrühren. Die andre Kirche welche er vollendete, war die Pfarrkirche von Miajadas, deren Hauptfassade Ezquerra noch halbgothisch aufgeführt hatte. Hier fügte Alvarez die Südfassade mit vier dorischen Säulen hinzu. Den Bau des Chors (capilla mayor) begann er laut Inschrift 1606, nachdem er die übrige Kirche 1603 vollendet hatte. Ausserdem baute Alvarez in Plasencia die berühmte Treppe im Kloster S. Vicente mit ihrer Laterne. Auch wird ihm dort die Sakristei zugeschrieben.

s. Llaguno y Amirola, Not. III. 24.

Er scheint nicht der gleiche Künstler zu sein mit: Juan Alvarez, Goldschmied in Salamanca, der im Dienst des Prinzen Don Carlos war und in den besten Jahren starb, ohne ein Denkmal seiner Geschicklichkeit zu hinterlassen. Er soll einer der ersten gewesen sein, die in Silberarbeiten den plateresken Mischstyl verbannten und die antiken Formen in Herrera's Weise zur Anwendung brachten.

s. Cean Bermudez, Dicc. — Llaguno y Amirola, Not. III. 106.

Fr. W. Unger.

Alvarez. Manuel Alvarez, der ältere, Bildhauer und Schüler des Juan de Juai, arbeitete mit andern Mitschülern an dem Tabernakel der Pfarrkirche von Santoyo, das Sebastian Cordero de Neváres der Sekretär Philipps II., von Juai machen liess.

s. Cean Bermudez, Dicc.

Fr. W. Unger.

Alvarez. Manuel Alvarez, Jesuit und Maler, † 1616 zu Goa in Portugal. Von ihm war daselbst im Jesuitenkloster Die Bekehrung des hl. Paulus.

s. Raczynski, Dict.

*

Alvarez. Lorenzo Alvarez, spanischer Maler, Schüler von Bartolome Carducho, dem er nach Valladolid und Madrid folgte. Um 1638 liess er sich in Murcia nieder, wo er 8 Bilder für den Hauptaltar der Kapelle der Empfängniss im Franziskanerkloster und vier andere für die Sakristei malte. Die Gegenstände dieser Arbeiten sind dem Leben Christi und Mariä entnommen. Cean Bermudez lobt die Farbe und Zeichnung. A. malte auch eine hl. Familie für dasselbe Kloster.

s. Cean Bermudez, Dicc.

P. Lefort.

Don Manuel Alvarez, der jüngere, aus Salamanca, Bildhauer. Geb. 1727, gehörte er einer Zeit an, wo in Spanien nach dem Ableben der grossen Meister des 17. Jahrh. die Bildbauerkunst in den tiefsten Verfall gerathen war. Doch zeichnete er sich so sehr durch das Streben nach antiker Form aus, dass ihn die Künstler den Griechen nannten, und in sofern ist er Einer von Denen, welche den Umschwung, der gegen das Ende des 18. Jahrh. eintrat, vorbereitet haben. Er machte seine ersten Studien in seiner Vaterstadt mit Simon Tomé Gavilan, und dann mit Alexandro de Castro. Da ihm jedoch dieser Unterricht nicht genügte, begab er sich nach Madrid in die Schule des Felipe de Castro, der ihn bald bei den Statuen der spanischen Könige beschäftigte, welche den neuen Palast krönen sollten. Sein Witerich und Wallia fanden Beifall. De Castro überliess ihm, da er selbst kränklich war, drei von den vier Cherubim, die er für die königl. Kapelle zu machen hatte, und A. erledigte sich dieser Aufgabe so gut, dass er auch weiter bei der Vollendung der Kapelle verwandt wurde. Bald galt er für einen der besten Schüler der Akademie San Fernando. Bei der feierlichen Eröffnung dieser neuen Anstalt 1752 liess man ihn vor Aller Augen modelliren. 1754 gewann er dann den ersten Preis, der mit einer Pension behufs seiner Ausbildung in Rom verbunden war. Doch gestattete ihm seine schwankende Gesundheit nicht, davon Gebrauch zu machen. Seine raschen Fortschritte aber erwarben ihm schon nach drei Jahren 1757 die Aufnahme als Akademiker und 1762 die Stelle eines Vizedirektors. Er nahm darauf an dem Konkurse für die Reiterstatue Philipps V. Theil, welche König Karl III. aufstellen lassen wollte. Politische Verhältnisse verhinderten die Ausführung dieses Unternehmens eben so, wie später die von Karl IV. beabsichtigte Aufstellung einer Reiterstatue Karls III., zu welcher Alvarez sein Model umgestalten sollte. A. wurde 1784 Direktor der Akademie, 1794 Hofbildhauer, starb aber schon 1797 nach mehrjährigem Krankenlager.

Die Werke, die er hinterliess, sind zahlreich. In Salamanca an der Aussenseite des Portals der beschuhten Augustiner die Büsten der Stifter dieses Klosters, bei den Minoriten die Statue des seligen Caraciolo; in Madrid am neuen Palaste ausser den schon genannten Königsstatuen ein Medaillon mit der Darstellung des Kriegsraths; in der königlichen Kapelle ausser den drei Cherubim in Stuck zwei Kinder in den Lünetten des Fensters über der Thür, ebenfalls in Stuck, die Statue der Conception und der Christusaltar, ferner für die Prämonstratenser die steinerne Statue des hl. Norbert über dem Giebel des Portals dsr Kirche, im Oratorium del Salvador der von Engeln getragene Thron mit dem Heiland über dem Hochaltar, und für einen andern Altar Engel, die eine Schrift halten, in S. Isidro el real die Statue des Glaubens für den Hochaltar, auf dem Prado die vorzüglich hoch geschätzten vier Statuen der Jahreszeiten an dem Apollobrunnen nicht aber auch die kolossale Apollostatue in der Mitte desselben, die von Alonso Vergaz herrührt. Nach seinen Modellen wurden für den Altar im

Kloster der Inkarnation sechs bronzene Engel, in der Pfarrkirche S. Sebastian von San Martin eine Flucht nach Aegypten in lebensgrossen Bildsäulen, so wie die Skulpturen der Kapelle der Mutter Gottes von Belen ausgeführt. Das Haus des Herzogs von Liria hatte von ihm eine Sphinx am Eingange. In Toledo ist von ihm ein Marmor-Medaillon mit der Mutter Gottes, welche dem hl. Ildefons das Messgewand anlegt, an dem Altar der Kapelle der Cononici in der Kathedrale, und eine Conception im Oratorium des erzbischöflichen Palastes. Für die Kathedrale del Pilar in Saragossa verfertigte er drei Marmor-Medaillons mit Szenen aus dem Leben der Maria so wie die Statuen des hl. Hieronymus und eines heil. Bischofs in Stuck in der Marienkapelle; endlich zwei Jünglinge und zwei Kinder an dem Fenster. Für das Benediktinerkloster S. Millom de la Cogulla verfertigte er eine Statue der Madonna del Rosario; für eine Kapelle des erzbischöflichen Palastes von Burgos in Villaluenga eine Statue des hl. Antonius; für Valle de Mena in Biscaya die hl. Maria Ägyptiaca, die einem Hirten erscheint; für die Pfarrkirche zu Chinchon eine Madonna del Rosario, für die Kirche zu Colmenar de Orejia einen hl. Antonius von Padua und für das ehemalige Jesuiten-Collegium zu Cuenca einen hl. Ignaz von Loyola.

s. Cean Bermudez, Dicc.

Fr. W. Unger.

Alvarez. Don Luis Alvarez de Nava, spanischer Malerdilettant, Ritter des St. Jakobordens und Hauptmann der königl. Leibwache. Seine Begabung für die Malerei nicht minder als seine glänzende Stellung verschafften ihm am 23. Dez. 1753 die Ernennung zum Mitgliede der Akademie von San Fernando.

s. Cean Bermudez, Dicc.

P. Lefort.

Alvarez. Don José Alvarez, der bedeutendste spanische Bildhauer der neueren Zeit, geb. zu Priego (Provinz Cordova) 1768, † zu Madrid gegen Ende 1827. Als der Sohn eines Steinhauers war er zu demselben Gewerbe bestimmt; doch bekundete er früh grosses Geschick zum Zeichnen und verwandte darauf alle freie Zeit, die ihm seine harte Arbeit liess. In seinem zwanzigsten Jahre kam er an die Akademie zu Granada und zeichnete sich daselbst bald durch seine Tüchtigkeit im Modelliren aus. Sein erstes Werk von einigem Werth war die Darstellung eines Löwen, der eine Schlange zerreisst, für den öffentlichen Brunnen seines Geburtsortes; es verschaffte ihm die Gunst des Bischofs von Cordova, Don Antonio de Gongora, der ihn in sein Haus aufnahm und zum Mitglied der von ihm in Cordova gegründeten Akademie ernennen liess. Dort blieb A. bis zum J. 1794; er trat dann in die Akademie von S. Fernando zu Madrid, wo er bald unter allen seinen Genossen sich hervorthat. Nachdem er mit einem Basrelief (Ferdinand I. und seine Söhne tragen den Leichnam des hl. Isidor auf den Schultern in die Kirche S. Juan de Leon) den ersten Preis erhalten hatte, bewilligte ihm Karl IV. im J. 1799 eine Pension von 12,000 Realen, zu seiner weitern Ausbildung in Paris und Rom.

In Paris widmete er sich, ausser der Anatomie, insbesondere dem Studium der klassischen Vorbilder; kurz zuvor hatte Choiseul Gouffier die Basreliefs des Parthenon von Konstantinopel nach Frankreich gebracht, und A. versuchte unter den Ersten nach diesen griechischen Mustern der modernen Plastik einen neuen Aufschwung zu geben. Seine Statue des Ganymed, unter solchen Einflüssen 1804 für den Marques de Almenara vollendet (jetzt in der Akademie von S. Fernando zu Madrid), verschaffte ihm rasch unter den lebenden Bildhauern eine der ersten Stellen; der Maler David, dessen Urtheil damals Alles galt, soll sie für ein der Antike ebenbürtiges Werk erklärt haben. Dabei ist freilich nicht zu vergessen, dass Davids Auffassung der Antike eine sehr befangene und akademische war und jedenfalls der Kunst unter dem römischen Kaiserthum weit näher stand, als der griechischen. Auch Napoleon unterstützte den zu Ansehen gekommenen spanischen Meister. Bezeichnend ist, dass bald darauf A. eine kolossale Statue des Achilles, der das tödtliche Geschoss empfängt, in so grossem Maßstabe modellirte, dass er kaum fertig sofort wieder zusammenfiel; man sah das Grosse doch auch in der Wucht der äusseren Verhältnisse.

Da er zu seiner Pension einen Zuschuss erhalten, brach er nun nach Rom auf. Hier fiel ihm gleich eine bedeutende Bestellung zu; er hatte vier Basreliefs aus der griechischen und römischen Geschichte für den Palast des Quirinals auszuführen. Die Entwürfe fanden grossen Beifall, doch verhinderten die politischen Ereignisse die Ausführung in Marmor. Manche andere Arbeiten entstanden dann in Rom, in denen der Künstler der Vollendung näher zu kommen sich unermüdlich zeigte. Das Beste darunter ist die Gruppe des Antilochus und Memnon (Antilochus vertheidigt seinen Vater Nestor vor dem Angriff des Letzteren) 1818 modellirt und später in Marmor für Ferdinand VII. in Spanien ausgeführt (jetzt im Museum zu Madrid). In demselben J. 1818 ernannte ihn der König zum Hofbildhauer; 1825 erhielt er neue Auszeichnungen, die Stellung des ersten Bildhauers des Königs und, als er endlich 1826 nach Madrid zurückkehrte, den ehrenvollen Auftrag, aus allen Königlichen Sammlungen die schönsten Statuen auszuwählen, um sie in dem Museum des Prado vereinigt aufzustellen. Doch war die Zeit, die er auf's Neue im Vaterlande zubrachte, nur kurz, er starb schon im folgenden Jahre (die Erzählung von seiner Armut, welche man bisweilen antrifft, ist ein Märchen). Von den drei Söhnen, welche er hinterliess, zeigte der Aelteste als Bildhauer ebenfalls Talent, starb aber schon

drei Jahre nach dem Vater in noch jugendlichem Alter. Er hiess José Alvarez y Bongel und war geb. zu Paris am 20. Febr. 1805.

Alvarez gehört zu der hervorragenden Gruppe jener Künstler, welche der Plastik in der modernen Kunst eine bedeutende Stelle gesichert haben; er stand neben Canova, Flaxman, Dannecker und Thorwaldsen, unter denen freilich der Letztere weitaus den ersten Platz einnimmt. Auch seine Anschauung hatte sich nach der Antike geformt, und auch seine Kunst beruhte auf jenem ernsten, tüchtigen Nachbilden und Wiederschaffen nach den grossen Mustern, das in seinen Leistungen sehr anerkennenswerth ist, es jedoch zu einer selbständigen Gestaltung des Lebens nicht zu bringen vermag. Am meisten Verwandschaft zeigt er mit Canova; er kann diesem für nahezu ebenbürtig gelten, und wenn sein Ruf jetzt nicht ebenso verbreitet ist, so liegt das hauptsächlich an der geringen Bekanntschaft des Publikums mit seinen zumeist in Spanien befindlichen Werken. Ein besonderes Geschick — und darin unterscheidet er sich von Canova — hatte er für die Darstellung energisch bewegter, leidenschaftlicher Momente; der Art ist ausser dem oben erwähnten Antilochus eine kolossale Gruppe, deren Vorwurf aus dem spanischen Freiheitskriege genommen, aber antik behandelt ist: auch hier ein Sohn, der seinen verwundeten Vater vertheidigt und gegen den Feind die Rechte zum vernichtenden Streiche ausholend erhebt.

Von seinen Arbeiten sind noch bemerkenswerth: Venus, welcher Cupido einen Dorn aus dem Fusse zieht; Schlafender Orpheus; Jugendlicher Apollo, als Gott der Tonkunst; Diana in laufender Bewegung; Amor mit einem Schwane (im Casino der Königin von Spanien); die Statuen der Königinnen Maria Luisa und Isabella und der Marquise von Ariza; das Grabmal derselben (von ihrem Sohn, dem Herzog von Berwick, auf seiner Villa Livia aufgestellt). Auch einige Bildnissbüsten, deren treffende Aehnlichkeit gerühmt wird, hat man von ihm: Ferdinand VII., der Infant Don Francisco de Paula, die Herzogin von Alba, der Komponist Rossini.

s. Ossorio y Bernard, Gal. biogr.

Abbildung der Gruppe des Antilochus und Memnon in: L'Ape italiana delle belle arti. Roma 1834. I. Tav. 19.

*

Alvaro. Alvaro Pirez oder di Piero aus Evora in Portugal ist in seiner Heimat kaum bekannt. Raczynski sah von ihm im Hause Borba ein altes Bild, eine thronende Maria mit dem Kinde und Heiligen, von dem Taborda in seinen Regeln der Malerkunst (Lissabon 1815) bei Gelegenheit solcher Bilder spreche, die man dem Vasco zuschreibe. Eine Mittheilung des Visc. di Juromenha wusste jedoch über Alvaro nichts weiter anzugeben, als dass er ein Maler des Königs Emanuel (1495—1521) gewesen sei.

Dagegen erwähnt Vasari einen **Alvaro di Piero** von Portugal, der in Volterra und Pisa gemalt habe, als Zeitgenossen des Taddeo Bartoli, also ein ganzes Jahrhundert früher, und er bemerkt von ihm, dass er auch in derselben Manier wie Taddeo gemalt habe, nur sei seine Farbe lichter und seine Figuren kürzer. Darauf hin hat man in Volterra in der Sakristei von S. Agostino ein altes Bild mit der Jahreszahl 1408 mit seinem Namen getauft, obwol ohne allen Grund. Dagegen befindet sich in S. Croce zu Fossabanda, eine halbe Miglie vor Porta delle Piaggie bei Pisa, eine mit dem Namen Alvaro Pirez d' Evora gezeichnete lebensgrosse thronende Madonna mit dem Kinde, umgeben von acht Engeln, von denen zwei musiziren und zwei dem Christkinde Blumen darreichen. Crowe und Cavalcaselle finden in diesem Bilde Verwandtschaft mit Martino und Giovanni Pieri in Neapel, und es scheint bedeutender zu sein, als man nach Vasari's Mittheilung erwarten sollte. Doch hat es sehr gelitten und macht einen weniger günstigen Eindruck, als eine ähnliche Madonna mit mehreren Heiligen von derselben Hand in der Kapelle S. Carlo im Dom zu Volterra. Von der Aufschrift des letztern ist noch zu lesen: A... s... Peres... pinxit.

s. Vasari ed. Le Monnier II. 223. — Crowe and Cavalcaselle, History of Painting etc. II. 175. 176.

Fr. W. Unger.

Alvaro. (Pedro?) Alvaro oder Alvarus, portugiesischer Maler illuminirte die Reformbücher des Königs Emanuel. Das 11. Buch von Estremadura trägt den Namen Alvarus auf dem Titelblatt mit dem Datum 1527. Vielleicht ist der Künstler die gleiche Person mit jenem Alvaro di Piero, der Maler des Königs Emanuel gewesen sein soll und jedenfalls nicht der Alvaro di Piero des Vasari ist.

s. Raczynski, Lettres sur les arts en Portugal p. 217, und Dictionnaire p. 7.

P. Lefort.

Alvaro. Giovanni Alvaro, Maler zu Neapel im Anfange des 18. Jahrh. Man findet von ihm historische Gemälde im Neapolitanischen.

Hl. Familie. Gest. von A. Magliar 1723.

W. Schmidt.

Alverca. Jean d'Alverca, war nach Raczynski (Dict.) ein portugiesischer Bildhauer, als Meister bei des Königs Arbeiten beschäftigt, der 1466 starb.

Fr. W. Unger.

Alveringue. Léon d'Alveringue, französischer Bildhauer und Architekt des 15. Jahrh., (dem Namen nach wol deutschen oder flamändischen Herkommens), soll in der Diözese Arles geb. sein. Urkunden zufolge hat er in den Jahren 1465—1470 in Gemeinschaft eines gewissen Pierre Soquetti an Bildwerken für die Kirche der kleinen Stadt Saint-Maximin in der Provence gearbeitet. Bekanntlich beherrschte damals der König René, der die Entwicklung der Kunst in seinen Staaten beträchtlich förderte, diese Land-

schaft. Im J. 1476 begannen dieselben Künstler den Bau des Portals der Domkirche de Saint-Sauveur zu Aix. Sowol die Architektur als die Skulptur waren ihr Werk, das sie erst 1494 beendigten. Das Portal zierten Bildwerke von grosser Feinheit in der Ausführung und Statuen von mehreren zeitgenössischen Persönlichkeiten, wie des Königs Ludwig XI., Karl's III. Grafen von Provence u. s. w., deren Köpfe mit Sorgfalt nach sehr ähnlichen Bildnissen angefertigt waren. Diese Figuren und ein Theil der Ornamente sind in der französischen Revolution zerstört worden; man hat sie seitdem restaurirt, aber sehr ungeschickt.

s. Fauris Saint-Vincens, Mémoires et notices relatifs à la Provence. Aix 1817 p. 38. — Aix ancien et moderne, 2. éd. 1833. p. 154. — Emeric David, Histoire de la sculpture française. pp. 150, 151.

Alex. Pinchart.

Alvino. Francesco Alvino, Architekt dieses Jahrh. zu Neapel. Von ihm folgendes Werk:

Anfiteatro campano ristaurato et illustrato. Mit 16 Taf. Napoli 1833. Fol. — Dritte Ausgabe: col paragone di tutti gli anfiteatri d'Italia, ed un cenno sugli antichi monumenti di Capua. Napoli 1842. Fol.

*

Alvino. Enrico Alvino, Baumeister unserer Zeit zu Neapel. Derselbe erbaute dort für den Herzog von Mignano einen schönen Palast und dicht daneben eine Kirche im byzantinischen Stil. Unter der Leitung dieses Künstlers ist ausserdem das neue Quartier bei der Vittoria, der Tunnel unter dem Berge Ecchia und die grosse Säule mit dem Standbild der Madonna auf dem Platze della Pace ausgeführt worden. Von ihm war auch einer der zehn bestellten Entwürfe zu der Fassade des Doms zu Florenz, für welche im J. 1864 eine Konkurrenz ausgeschrieben war (s. Zeitschrift für bildende Kunst. I. 78, wo auch eine Abbildung von Alvino's Entwurf nebst drei andern). Er veröffentlichte dazu die folgende Schrift:

Memoria illustrativa del progetto per la facciata della Cattedrale di Firenze, ideato dall'Architetto E. Alvino. Mit einer Vignette auf dem Titelblatte. Firenze 1864. 4.

*

Alviz. Pedro de Alviz zeichnete und erbaute 1523 das Kloster S. Pablo bei Cuenca, und sein Bruder die dazu gehörige Kirche. Beides wurde 1538 vollendet. Der Bau dieses romantisch auf Felsen gelegenen Klosters ist im Innern einfach; die Fassade der Kirche durch ein neues Portal entstellt. Mit der Stadt wird es durch die Brücke verbunden, die der Stifter des Klosters, Kanonikus Juan del Pozo, zugleich mit diesem auf seine Kosten von Francisco de Luna erbauen liess.

s. Llaguno y Amirola, Noticias I. 165. — Ford, Handb. for Trav. in Spain. p. 808.

Fr. W. Unger.

Alxenor. Alxenor, Bildhauer aus Naxos. Von seiner Hand besitzen wir das Relief einer schon früher mehrfach erwähnten, aber erst kürzlich von Conze in den Beiträgen zur Gesch. d. griech. Plastik Taf. XI, 1 genügend abgebildeten u. p. 31 ff. besprochenen Grabstele aus der Nähe von Orchomenos in Böotien (vgl. auch Overbeck, Gesch. d. Plastik 2. Aufl. I. 144). Dargestellt ist ein bärtiger Mann im Mantel, der mit gekreuzten Beinen ruhig stehend die linke Schulter auf einen Stab stützt und mit der Rechten einem aufspringenden Hunde eine Heuschrecke hinhält. Am unteren Rande steht die Inschrift:

'Αλξήνωρ ἐποίησεν ὁ Νάξιος· ἀλλ' ἐσίδεσθε.

Alxenor aus Naxos hat es gemacht; doch seht nur!

Die selbstzufriedene Wendung am Schlusse des Verses scheint sich aus der Natur des Werkes zu erklären, in welchem der Künstler ein wahrscheinlich in der Hauptsache älteres und typisches Grundmotiv (vgl. Conze Taf. XI, 2) benutzte, in dessen Durchbildung er aber offenbar die Schranken des bisherigen alten Stiles zu durchbrechen bestrebt war. Während nämlich in den Formen und dem Ausdrucke des Kopfes durchaus noch archaische Strenge herrscht, verräth sich in dem Streben nach detaillirter Durchbildung des Nackten, in dem Wagniss der Verkürzung eines Fusses, in dem Durchscheinen des Nackten durch die nicht mehr konventionell, sondern mehr naturgemäss angelegten Falten des Gewandes, in der freilich wenig gelungenen Bewegung des Hundes der Geist bewusster Neuerung um so mehr, als dem freieren Wollen das Können noch nicht überall entspricht und die Arbeit daher der vollen Harmonie entbehrt. Sie gehört demnach in die Zeit des Ueberganges zu voller Freiheit, ungefähr in die Jahre 480—450 v. Chr.

H. Brunn.

Aly. H. van der Aly. Durch einen Fehler auf dem von P. Tanjé gest. Bl.: das Bildniss des Musikers Solnizius, Oval, gr. 8., ist aus dem richtigen Namen des holländischen Malers H. van der My, fälschlich ein unbekannter H. van der Aly geworden.

Drugulin.

Alypius. Alypius von Antiochia wurde von Julianus Apostata (361—363) beauftragt, die von diesem Kaiser mit grossem Aufwand unternommene Herstellung des jüdischen Tempels in Jerusalem zu betreiben. A. war früher Propräfekt von Britannien und ist wol auch hier nicht als Baumeister, sondern als Aufsicht führender Beamter thätig gewesen. Das Unternehmen wurde aber bald aufgegeben, da Flammenausbrüche bei den Fundamenten, bei denen zuweilen Arbeiter verbrannt wurden, den Ort unzugänglich machten. Wenn dies mehr als Sage ist, so mögen leicht schlagende Wetter in den Substruktionen des Tempelberges vorgekommen sein.

s. Ammianus Marcellinus 23, 1.

Fr. W. Unger.

Alypos. Alypos, Erzbildner aus Sikyon, gehörte als Schüler des Naukydes der argivischen Kunstschule an und lebte um 400 v. Chr. Für das grosse Weihgeschenk, welches die Lakedämonier und ihre Bundesgenossen wegen des Sieges bei Aegospotamoi in Delphi aufstellten, machte er mehrere Bildnissstatuen (s. Paus. x, 9, 9). Ausserdem führt Pausanias (vi, 1, 3 u. 8, 5) noch vier Statuen olympischer Sieger als seine Werke an.

H. Brunn.

Alzaga. Pedro de Alzaga, Baumeister, machte die Pläne, nach denen 1526 Domingo de Elcano als Mayordomo der Baubehörde den gothischen Thurm der Pfarrkirche von Guetaria in Guipuzcoa durch Domingo de Bustinobiaga aufführen liess. Der Thurm sollte 148½ Fuss hoch werden, vier Abtheilungen, acht Pfeiler und vier Fenster haben, und die Mauern 4 Fuss dick sein, und der Bau in 7 Jahren vollendet werden. Bustinobiaga starb 1529 und Martin de Amentia übernahm die Ausführung nach demselben Plane in 6 Jahren. Aber dieser starb, ohne ihn vollendet zu haben, 1585. Er hatte 1571 den Vicente Zahube zum Gehülfen angenommen. Aber auch dieser hatte bei seinem Tode 1597 den Bau nicht vollendet, ja es wurde noch bis 1755 daran gearbeitet, ohne dass er zum Abschluss gelangte.

s. Llaguno y Amirola, Not. I. 182.

Fr. W. Unger.

Alzius. Elias Alzius, s. Elias Alt.

Amadei. Stefano Amadei, Maler, geb. zu Perugia den 20. Jan. 1589 um Mitternacht, † daselbst im J. 1644 genau an demselben Tage und zu derselben Stunde. In seiner Vaterstadt erlangte er ein besonderes Ansehen durch eine Art von Kunstschule von gelehrtem und akademischem Charakter, die er daselbst errichtete. — Sein Vater hatte ihn zuerst zum Studium der Wissenschaften bestimmt; da er aber die Regeln der Perspektive bei dem Maler Giulio Cesare Angeli lernen sollte, fasste er dort solche Neigung zur Malerei, dass er bald ganz zu ihr überging. Die literarische Bildung und Begabung, die er daneben besass, befähigte ihn alsdann jene Zeichnungsakademie zu eröffnen; besonders betheiligten sich an derselben viele Edelleute, darunter sein Schüler, der Maler und Architekt Fabio della Corgna. So zu Ruf gekommen, malte er viele Bilder für Kirchen wie auch für Privatleute, die er sich gut bezahlen liess; doch ist davon kaum etwas Nennenswerthes auf unsere Zeit gekommen. Sein Biograph Pascoli führt Bilder von ihm an in der Kirche der Konvertiten am Hauptaltar (Christus erscheint der Magdalena), in der Kirche del Gesù (Geburt Christi und Anbetung der Könige) und in S. Maria nuova, sämmtlich zu Perugia.

Von grösserem Interesse ist, dass er in S. Francesco daselbst (nicht in S. Bernardino, wie Pascoli irrthümlich angibt) das Bild eines Gott-Vaters kopirte, das mit aller Bestimmtheit dem Rafael zugeschrieben wurde. Bekanntlich war in derselben Kirche Rafael's Grablegung, die nach Rom in die Galerie Borghese gekommen und an deren Stelle eine Kopie vom Cavaliere d'Arpino trat. Jenes kleinere Gemälde des Gott-Vaters soll sich als Tympanon über der Grablegung befunden haben und scheint gleichzeitig mit dieser aus der Kirche entfernt worden zu sein; doch ist es verschollen und man weiss nicht, was daraus geworden. Passavant (s. Literatur) zwar war der Meinung, das Bild befinde sich noch daselbst und Amadei habe nur, indem er es aus einem viereckigen zu einem halbrunden erweiterte, die elf umgebenden kleinen Engel hinzugefügt. Das ist offenbar ein Irrthum, da Pascoli eigens berichtet, das Bild Amadei's sei eine Kopie und das Original anderswohin gebracht worden. Wie weit das Original auf den Namen Rafael's begründeten Anspruch machte, wird sich sicher nicht mehr ermitteln lassen; schon der Pater Resta, der sonst nicht leicht an der Aechtheit von Bildern zweifelte, meinte, das Gemälde sei von Gaudenzio Ferrari nach einer Skizze Rafaels ausgeführt. Jedenfalls ist das noch jetzt im S. Francesco befindliche Bild des Amadei eine Kopie.

Auch als Bildnissmaler, namentlich in Pastell, hatte A. seiner Zeit einen gewissen Ruf, der von Perugia nach Rom drang und ihm dort viele Bestellungen verschaffte. In seine Heimat zurückgekehrt, hielt er daselbst wieder seine Akademie. Diese scheint ihm übrigens wenig eingebracht und eher Kosten verursacht zu haben. Sein Biograph erzählt, dass er auf grossem Fusse lebte und wenig hinterliess.

s. L. Pascoli, Vite dei Pittori etc. Perugini. pp. 184—187. — Bottari in seiner Ausgabe des Vasari. Roma 1759. II. 95. — Gambini, Guida di Perugia. p. 96. — Passavant, Raphael d'Urbin etc. Paris 1860. II. 61.

*

Amadeo. Maestro Amadeo von Bergamo (nicht zu verwechseln mit dem folgenden Meister), Bildhauer in der ersten Hälfte des 14. Jahrh. Von einem Werke seiner Hand, einem Sarkophag von rothem Marmor für die Gebeine des Rechtsgelehrten Pietro da Suzzara, der 1327 zu Reggio starb, ist im Museo lapidario zu Modena, ein Bruchstück mit einem Relief erhalten. Das Denkmal, bezeichnet MAGISTER AMEDEUS DE BERGAMO FECIT HOC OPUS, befand sich früher im Kloster S. Domenico zu Reggio. Jene Reliefplatte stellt den Gelehrten auf dem Katheder dar mit vier zuhörenden Schülern; eine ziemlich rohe, doch nicht ungeschickte Arbeit.

s. Campori, Gli Artisti Italiani etc. negli Stati Estensi. p. 63. — Perkins, Italian Sculptors. p. 161.

*

Amadeo. Giovanni Antonio Amadeo (auch Amedeo und Omodeo), Bildhauer und Architekt in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh.,

dessen namhafte Betheiligung an dem Ausbau der Kathedrale zu Mailand und der Certosa bei Pavia erst neuerdings festgestellt worden ist. Dagegen nimmt er als Bildhauer durch die Bedeutung der von ihm noch erhaltenen Monumente schon längst eine hervorragende Stelle in der Kunst jener Epoche ein, sowie unbedingt die erste unter den lombardischen Meistern seines Fachs.

I. Jugend und Ausbildung. Die frühesten erhaltenen Arbeiten in Pavia.

Amadeo war der Sohn eines Aloisio, der im Gebiete von Binasco bei Pavia ein Landgut in Pacht hatte, das der Certosa angehörte. Wo er geboren war, lässt sich nicht genau ermitteln; in einer Urkunde von 1469 wird er als wohnhaft zu Pavia angeführt, in anderen von 1495 und 1502 als Bürger von Pavia und wohnhaft in Mailand; nach einer vierten von 1499 als Bürger von Pavia und Mailand, Letzteres wol nur in Folge einer ehrenvollen Verleihung des Bürgerrechts. Der Anonymus des Morelli nennt ihn zweimal Pavese; ebenso Antonio Michele, der am Anfang des 16. Jahrh., also noch vor Jenem schrieb, in seiner Beschreibung der Stadt Bergamo Papiensis; nach Beiden also war er von oder wenigsten nahe bei Pavia gebürtig. Wenn ihn andrerseits Lomazzo zu den tüchtigen Mailänder Bildhauern rechnet, so kann damit nur gemeint sein, dass er dort viel beschäftigt gewesen und zu Ansehen gekommen; womit jene urkundliche Angabe, dass er Mailänder Bürger gewesen, ganz wol stimmt. Wahrscheinlich ist, dass er nicht in Pavia selbst, sondern auf dem Pachtgute seines Vaters zur Welt kam, und zwar um 1447.

Sowol er als sein Bruder Protasio scheinen sich früh der Kunst gewidmet zu haben. Unter welchem Meister A. seine erste Ausbildung erhalten, hat sich nicht ermitteln lassen; nur ist wahrscheinlich, dass er in der Certosa selber, mit welcher sein Vater in so naher Verbindung stand, die ersten künstlerischen Eindrücke und Anregungen empfing. Schon damals hatte jene reiche Ausschmückung begonnen, welche dieser Kirche sammt dem Kloster unter den Denkmälern Oberitaliens eine der hervorragendsten Stellen anweist; um die Mitte des Jahrh. waren neben den Malern schon mehrere Bildhauer daselbst beschäftigt. Seit 1464 war an dem Bau als Architekt und Bildhauer Cristoforo Mantegazza thätig, der später nebst seinem Bruder Antonio mit der Leitung der Steinmetzarbeiten beauftragt wurde; und da bald darauf Amadeo gleichfalls in der Certosa arbeitete, lässt sich wol annehmen, dass Mantegazza auf seine erste Kunstübung von Einfluss gewesen. Dass jedoch Amadeo dessen eigentlicher Schüler war, ist nicht wahrscheinlich; Cristoforo wird nicht viel älter gewesen sein, und als die beiden Brüder nach 1472, wie es scheint in der Stellung von Unternehmern, die Marmorarbeiten an der Fassade der Certosa zugewiesen erhielten, mussten sie sich in diese Thätigkeit mit Amadeo theilen, da dieser unter ihnen zu arbeiten verweigerte. Dies setzt eine Ebenbürtigkeit voraus, welche, da Amadeo noch am Anfange seiner Laufbahn stand, das Verhältniss von Meister und Schüler nahezu ausschliesst. Indessen derselbe Umschwung einer neuen Kunstweise, welcher sich in den Mantegazza anzeigte, bestimmte auch das Wirken Amadeo's, und immerhin mag ihr Beispiel mitgeholfen haben in die neue Bahn ihn einzuführen. Denn bald war er wie bemerkt neben ihnen in der Certosa thätig; die Kirchenrechnungen weisen aus, dass A. im J. 1466 150 Lire imperiali und 8 Scheffel Getreide und in den ersten Monaten v. 1467 120 Lire und Ein Scheffel Getreide als Bezahlung erhielt. Doch ist nicht angegeben für welche Arbeiten.

Jedenfalls stand Amadeo wie die Mantegazza unter dem Einfluss des älteren Bramante von Mailand (Bramantino), dessen Existenz, früher in Frage gezogen, neuerdings wieder festgestellt ist, und der an dem Aufschwung der Kunst in Oberitalien, welche daselbst den Beginn der Renaissance bezeichnet, ohne Zweifel den bedeutendsten Antheil gehabt hat. Amadeo aber muss in Oberitalien für den vorzüglichsten Nachfolger dieses Meisters angesehen werden, da er die Richtung, welche dieser anbahnte, ihrer Vollendung entgegengeführt hat. Die Bedeutung, welche er wie sein Vorgänger für die Bewegung der Renaissance in der Lombardei und für ihre eigenthümliche Ausbildung neben der Florentiner und der Paduaner Schule gehabt haben, hat man bis vor Kurzem zu wenig gewürdigt, und ist daher auf dieses Verhältniss noch weiter die Rede zu bringen.

Auf die Mittheilungen jener Kirchenrechnungen folgt erst wieder 1469 eine Nachricht über den jungen Meister. Aus einer Urkunde vom 10. Okt. d. J. erhellt, dass er und sein Bruder Protasio von dem Verwalter des Klosters leihweise 20 Blöcke Marmor erhielten, welche sie von gleicher Schönheit im Mai des darauf folgenden Jahres zurückzugeben sich verpflichteten. Calvi (s. Literatur) vermuthet, dass die Brüder diesen Marmor zu dem Grabmale des hl. Lanfranco, Bischofs von Pavia († 1089) verwendeten, das in der nach dem Heiligen benannten Kirche bei Pavia noch erhalten ist. Das würde also die Ausführung dieses Monuments in das J. 1469 auf 1470 setzen. Indessen findet sich für dieses Datum keine Bürgschaft, und andrerseits wird angegeben, dass jenes Denkmal, das die sterblichen Reste der Bischöfe Lanfranco und Bernardo Balbi aufnahm, erst im J. 1498 auf Kosten des Kardinals Marchese Pietro Pallavicini errichtet wurde (Amati, Dizionario corografico dell' Italia. V. 1024). Doch ist auch diese Nachricht verdächtig, da sich ein Kardinal Pietro Pallavicini nicht auffinden lässt. Immerhin möglich also, dass die

geliehenen Marmorblöcke für dieses Denkmal bestimmt waren und seine Ausführung in jene Zeit fiel. Eins noch scheint dafür zu sprechen. Im Inneren des zur Kirche gehörigen Klosters finden sich heute noch schöne Arbeiten aus gebranntem Thon im Geschmack der Frührenaissance, welche der Abt im J. 1467 herstellen liess. Es ist wol denkbar, dass dieselben gleichfalls von Amadeo herrühren, dieser also schon damals im Kloster des hl. Lanfranco beschäftigt gewesen und bald darauf jene monumentale Arbeit übernommen habe. Aus dem Charakter des Grabmals selber lässt sich auf seine Entstehungszeit kein sicherer Schluss ziehen; es zeigt ganz ähnliche Züge wie die später geschaffenen des Meisters. Dass übrigens der Bruder Protasio mit daran gearbeitet, erscheint nach der Inschrift, darin sich nur Giovanni Antonio als Urheber nennt, sehr zweifelhaft.

Die architektonische Gestalt des Grabmals ist einfach und zeigt im Allgemeinen noch die ältere Bauart der romanischen Denkmäler. Der Sarkophag ruht auf sechs schlanken Säulen von freier Renaissanceform; darüber ein Würfel, der einem kleinen tempelartigen Aufbau als Basis dient. Die Seiten des Sarkophags sowol als des Würfels sind mit Basreliefs geziert, wovon die des ersteren Begebenheiten aus der Legende des hl. Lanfranco, die des letzteren Szenen aus dem Leben Christi darstellen. Die abenteuerliche und ereignissvolle Geschichte jenes Heiligen, welcher nach mancherlei Schicksalen der Rathgeber Wilhelm's des Eroberers wurde, die Erlaubniss zu dessen Heirat mit Matilda, der Tochter des Grafen Balduin von Flandern, vom Papste erwirkte und schliesslich als Erzbischof von Canterbury die englische Kirche unter einem eisernen Regiment hielt, bot der lombardischen Darstellungsweise, wie sie in Amadeo sich ausbildete, einen vortrefflichen Stoff. Die bewegte, malerische Anordnung und der energische Ausdruck entschiedener Empfindungen fanden hier ein ganz geeignetes Feld.

Aus jener Urkunde, welche die Rückerstattung des geliehenen Marmors ausbedingt, ergibt sich, dass derselbe für eine Arbeit bestimmt gewesen, welche die beiden Brüder Amadeo für den »kleinen Kreuzgang« in der Certosa ausführen sollten und wol auch gleich nach der Rückgabe in Angriff nahmen. Es ist dies ohne Zweifel der plastische Schmuck an der Aussenseite der Thüre, welche vom südlichen Querschiff in's Kloster führt. An ihrem oberen Querbalken findet sich die Inschrift: IOANNES ANTONIUS DE AMADEIS FECIT OPUS. Darnach also wäre die ganze Ausstattung der Thüre, welche wol in die J. 1470 u. 1471 fällt, da der dafür bestimmte Marmor im Mai 1470 zurückzugeben war — lediglich das Werk des Giovanni Antonio; doch ist wahrscheinlich, da an manchen Stellen, wie z. B. in den Ranken, eine schwächere Hand sich zeigt, dass sich Protasio als Gehülfe an der Arbeit betheiligt habe. Ich führe weiterhin Lübke an, der erst neuerdings über verschiedene Werke des Amadeo näher berichtet hat (s. d. Literatur). Die zierlichen Putten in dem ansteigenden Blätterwerk an den Pilastern der Thürpfosten, in feinem Flachrelief ausgeführt, bekunden den schon vollendeten Meister der Renaissance, ebenso an der äusseren Einfassung die Engel, klagend und die Marterwerkzeuge haltend, im wirksamsten Gegensatz fast frei im kühnsten Hochrelief gehalten. An der Oberschwelle der Thüre setzt sich diese Darstellung fort und schliesst in der Mitte mit einer Pietà. Darüber im Bogenfelde eine thronende Madonna mit dem Kinde von knienden Mönchen verehrt, hinter diesen Johannes der Täufer und der hl. Hugo in Bischofstracht; auf der Thronbrüstung kleine Engel. — Die Darstellung zeigt den Stil des Meisters auch in seinen einseitig lombardischen Eigenschaften, der scharfbrüchigen Gewandung und der bisweilen an Härte streifenden Bestimmtheit der Zeichnung. Jedoch ist hier der Ausdruck, wie es der Gegenstand mit sich brachte, maßvoll gehalten, und wie Lübke bemerkt, die Bildung der Engel voll Lieblichkeit, die der Madonna und des Kindes von edler Einfachheit. — Ob die an der Innenseite der Thüre (der Kirche zu) angebrachte Pietà ebenfalls von Amadeo herrühre, erscheint zweifelhaft; sie hat mehr von der Härte und Bewegtheit der Mantegazza.

II. Die Grabdenkmäler in Bergamo.

Bald darauf, wol noch im J. 1470 entstand ein Werk des Meisters, das bedeutender als die Thüre der Certosa zu seinen hervorragendsten Arbeiten und zu den schönsten Grabmälern Italien's überhaupt zählt. Es ist das Denkmal der Medea Colleoni, jetzt in der Kapelle Colleoni neben der Kirche S. Maria Maggiore zu Bergamo. In jungen Jahren war Medea, die Tochter des berühmten Condottiere Bartolomeo Colleoni, gestorben (1470); der Vater berief Amadeo, um ihr in der Dominikanerkirche zu Basella (in der Nähe von Bergamo), wo Colleoni zugleich ein kleines Kloster gründete, ein Denkmal zu setzen. Die Form desselben ist einfach, nach der Weise der Grabmonumente, die damals auch zu Florenz und Rom gebräuchlich war. Der Sarkophag steht in einer Wandnische; diese ist von zwei Pilastern mit ihrem Architrav eingerahmt, von welchem zwei aufgeschlagene Vorhänge, das Denkmal gleichsam enthüllend, herabhängen; das Ganze getragen von Konsolen mit drei kräftigen Putten. Gehalten ist der Sarkophag von drei geflügelten Seraphköpfen; an der Langwand desselben zwei Wappenschilder in Kränzen, in der Mitte ein Ecce Homo zwischen zwei klagenden Engeln in Flachrelief. Obenauf ruht, still ausgestreckt und die Arme über die Brust gelegt, in den fliessenden Falten eines reichgestickten Gewandes die Gestalt der Verstorbenen; »die Gesichtszüge sind

nicht schön, aber jungfräulich still und rein, trefflich beseelt, die kleinen krausen Löckchen des üppigen Haar's sowie die Perlenschnur um den Hals meisterhaft behandelt. — Ueber der Hauptfigur in der Nische ein Flachrelief der Madonna mit dem Kinde, das lebhaft erregt auf die neben ihr sitzende hl. Katharina zuschreitet, während auf der anderen Seite im Nonnenkleid eine Heilige sitzt. Diese Gestalten sind voll Adel und Schönheit, die Gewänder trefflich in grossen Massen geordnet, die Bewegungen durchweg frei und lebensvoll. Vorzüglich gelungen die Madonna, ohne Frage eine der schönsten Oberitaliens. Der Kopf ist von lieblicher Form, die Hände sind meisterhaft behandelt, auch das Kind ist voll Anmuth« (Lübke). Das ganze Denkmal ist von karrarischem Marmor und am Sarkophag bezeichnet: IOVANES . ANTONIUS . DE . AMADEIS . FECIT . HOC . OPUS; ausserdem auf einem Zettel die Inschrift: HIC JACET MEDEA VIRGO FILIA QUONDAM ILLUSTRIS ET EXE. D. BARTHOLOMEI COLIONI DE ANDEGAVIA SER^{mi} DU. D. VENETIAR CAPIT GÑALIS 1470 DIE 6 MARCI. Die plastische Arbeit scheint durchweg von der Hand des Meisters — ohne Mitwirkung eines Gehülfen — herzurühren; denn sie zeigt fast durchweg eine Freiheit und Vollendung der Darstellung, welche die Härten der vorangegangenen Kunst abgestreift hat und zu maßvollem Ausdruck, zu reiner Anmuth der Formen durchgedrungen ist. Nur in den beiden klagenden Engeln ist die Empfindung noch zu heftig ausgesprochen. — Erst in diesem Jahrh. ist das Denkmal nach Bergamo gebracht worden.

Noch war wol Amadeo an diesem Werke beschäftigt, als der bejahrte Condottiere, der auf seinem Schlosse Malpaga in der Nähe von Bergamo fürstlichen Hof hielt, noch bei seinen Lebzeiten sich selber ein Denkmal zu setzen beschloss und auch dazu den Meister berief. Zur Errichtung der Kapelle, die hart neben der Kirche S. Maria Maggiore stehen sollte, verlangte er von der Bauverwaltung der Kirche den Abbruch der einen von ihren beiden Sakristeien: und da ihm dies abgeschlagen wurde, liess er, gewaltthätig wie er war, auf eigene Faust den Bau einreissen und trotz aller gerichtlichen Einsprüche den Neubau aufführen. Perkins (s. Literatur) schreibt auch den Entwurf dieser Kapelle und ihrer reichen Fassade dem Amadeo zu; doch führt er für diese Angabe keine Quelle an, und meines Wissens ist sie durch keine ältere Nachricht verbürgt. Er hat sie wol Calvi (s. Literatur) entnommen, der sie indessen mit weniger Bestimmtheit ausspricht und sich dabei wenigstens auf verschiedene Zeugnisse beruft. Allein das wichtigste derselben, eine der frühesten Schriften über Bergamo, bestätigt jene Annahme keineswegs. Diese schon angeführte Schrift des Marcantonio Michele, eine kurze Beschreibung der Lage und der Merkwürdigkeiten der Stadt von 1516 (s. Literatur), sagt hier nur, dass Colleoni bei seinen Lebzeiten das neben der Kirche gelegene Heiligthum erbauen liess und darin sein Grabmal von Amadeo errichtet wurde. Die Stelle lautet: Is id vivens dicavit, et ut quottidie ibi sacerdos operaretur ad placandos Deos suis manibus testamento instituit, ubi et sepulchrum ei est erectum marmore lunensi et sculptura Jo. Antonii Amadei Papiensis opere spectatissimâ, cui nuper equestris status est imposita ex materie illa quidem auro illita, aerea aut marmorea alioquin futura, nisi subjecta moles ponderi impar esset judicata. Daraus scheint vielmehr mit Gewissheit hervorzugehen, dass Amadeo allerdings das Grabmal, nicht aber die Kapelle aufführte. Die Stelle ist übrigens in mehr als einer Beziehung von Interesse. Da Michele seine ganze Beschreibung sehr knapp hält und nur die Hauptsachen berührt, bekundet die Erwähnung des Grabmals und seines Urhebers, in wie hohem Ansehen damals noch beide gehalten wurden; merkwürdig ist dann auch die Nachricht, wie der alte rücksichtslose Condottiere, der sich die Kapelle wider den Willen der Kirchenvorsteher errichten liess, doch testamentarisch darauf bedacht war, durch das tägliche Gebet des Priesters »die Götter mit seinen Manen zu versöhnen«. Die heidnische Fassung dieser frommen Umkehr ist wol dem Schriftsteller anzurechnen; aber sie stimmt doch auch zu dem Charakter des ehernen Kriegsmannes, wie andrerseits die reiche Pracht der Kapelle und des Grabmals die heitere weltliche Freiheit der Renaissance verkündet. — Die anderen Zeugnisse, darauf sich Calvi beruft, bestehen in einigen Inschriften, welche bei der neuerlichen Herstellung des Gebäudes entdeckt worden. Er führt leider den Wortlaut derselben nicht an; allein die wichtigste war offenbar diejenige auf der Rückseite einer der beiden Büsten, welche sich an der Fassade in den Nischen über den Fenstern befinden, und diese scheint nach den eigenen Worten Calvi's lediglich Amadeo in seiner doppelten Eigenschaft als Bildhauer und Architekt bezeichnet zu haben, ohne sein Verhältniss zum Bau der Kapelle zu bestimmen. Sie sagte also ohne Zweifel nichts weiter aus, als dass die Büste selber das Werk des Bildhauers und Architekten Amadeo sei.

Was mich bestimmt, diese Zeugnisse auf ihre Glaubwürdigkeit näher anzusehen und jene Meinung zu beanstanden, ist der Bau selber. Mit der grössten Pracht, mit einem fast verschwenderischen Reichthum des Details ausgestattet, zeigt er im Allgemeinen eine gewisse Verwandtschaft mit der Fassade der Certosa; allein es ist bei aller Schönheit mancher Einzelformen und der dekorativen Gesammtwirkung eine Aufsatzarchitektur von schweren Verhältnissen, von seltsamer Häufung einzelner Bauglieder (wie der Säulchen in den Fenstern), die zudem mehrfach von plumper Bildung sind, und endlich von ornamentaler Ueberladung durch die bunte Marmor-Inkrustation der Wandfläche, welche als allzu

anspruchsvoller und allzu lebhafter Hintergrund den plastischen Schmuck beeinträchtigt. Der kleine Tempel steht daher als Baugestalt hinter der Certosa weit zurück und mag zum Theil an mailändische Vorbilder, jedoch mit mangelhaftem Verständniss der Bauten des älteren Bramante, sich angelehnt haben. Amadeo aber werden wir noch in sehr nahem Verhältniss zur Fassade der Certosa antreffen; und der Architekt, dem an dieser ein wesentlicher Antheil beizumessen ist, kann kaum der Urheber des Plans zur Kapelle Colleoni gewesen sein. Das schliesst jedoch nicht aus, dass er an ihrer Fassade als Bildhauer mannigfach thätig gewesen. Jene Büsten freilich, deren eine auf der Rückseite mit dem Namen des Meisters bezeichnet sein soll, gehören, wenn sie überhaupt von ihm sind, jedenfalls nicht zu seinen guten Werken. Sie stellen die Köpfe Caesar's und Trajan's vor und bekunden in dem offenen Anschluss an das Alterthum ihrerseits den weltlichen Carakter der Darstellung, zeigen aber, wie Lübke bemerkt, einen unerfreulich harten und geistlosen Stil. Ueberhaupt sind die Rundfiguren schwächer als die Reliefs und rühren wol von lombardischen Gehülfen des Amadeo her, wenn wir annehmen, was nicht unwahrscheinlich, dass diesem die plastische Arbeit im Ganzen übertragen gewesen. Dagegen verrathen die Reliefs die eigene Hand des Meisters. Ich führe wieder Lübke an. »Das Beste sind die kleinen Reliefs, welche sich unter den Fenstern dicht über dem Sockel hinziehen. An den Pilasterbasen antike Gegenstände; Thaten des Herkules (oder Samson? wol eine Anspielung auf die Thaten des Feldhauptmanns), von grosser Freiheit und Lebendigkeit, die nackten Körper trefflich entwickelt. Die übrigen Darstellungen enthalten Szenen aus der Schöpfungsgeschichte, die geistreich erfunden und frisch ausgeführt sind. Charakteristisch ist bei der Erschaffung Adam's das starre halbtodte Liegen des noch Unbeseelten geschildert. Vortrefflich ist bei der Erschaffung Eva's die nachlässig schlummernde Haltung Adam's; die kleine üppige Eva wird sanft von Gott bei der Hand ergriffen. Den Sündenfall sodann begehen beide, in dem sie gemüthlich bei einander sitzen, und die Schlange mit Engelsköpfchen und Fledermausflügeln sich zu ihnen herabneigt. Die Vertreibung aus dem Paradies ist so lebendig bewegt, dass man an Studien Donatello's glauben muss. Wie reizend sitzt nachher Eva mit dem Kinde beim Spinnen, während Adam bei der Ermahnung Gottes die Hacke nachlässig in der Hand hält und fast trotzig dasteht. Der Brudermord zeichnet sich durch Kühnheit und dramatische Gewalt aus; die Verkürzung des nach vorn ausgestreckten Abel ist ziemlich gelungen. Die ganze Reihenfolge gehört zu den trefflichsten Schöpfungen der Zeit. Ausserdem ist das rein Ornamentale an Pilastern, Friesen, vor Allem aber die unvergleichlich schöne Akanthusranke an der Portaleinfassung vom höchsten Werth«. — Auch die musizirenden Putten, an den Postamenten, welche zu beiden Seiten der Thüre weibliche Figuren tragen, sind von grosser Anmuth.

Nicht minder prächtig ist das Grabmal des Helden im Inneren der Kapelle ausgestattet und von derselben Schönheit und Freiheit der Darstellung, namentlich in den Reliefs, bei noch sorgsamerer Ausführung. Nur ist der Bau des Ganzen nicht glücklich zu nennen; er lässt das Organische, den architektonischen Rythmus vermissen. Im Wesentlichen besteht er aus zwei ungefähr gleich grossen Massen, aus zwei übereinander an der Wandnische angebrachten Sarkophagen unter einem Baldachin, dessen Bogen auf zwei schlanken Säulen aufsetzt. Der unterste ruht vorn auf zwei Säulen, hinten an die Wand anlehnend auf zwei Pilastern, alle vier Stützen von wunderlichen Löwen getragen. Ueber ihm erhebt sich auf vier kurzen Säulen der zweite, der eigentliche Sarkophag, der seinerseits die lebensgrosse Reiterstatue des Colleoni aus vergoldetem Holz trägt während im Uebrigen das ganze Denkmal von Marmor ist. Letztere ist erst später, nach Pasta im J. 1501 von zwei deutschen Bildhauern, Namens »Sisto und Leonardo«, nach Calvi schon 1493 und zwar von einem Nürnberger Meister, hinzugefügt; jedenfalls nicht von Amadeo selber. Ob sie daher von vornherein im Plane mit einbegriffen war, ist ungewiss; dieses Motiv des das Denkmal krönenden Reiters findet sich namentlich auch an älteren veronesischen und venezianischen Monumenten, macht aber immer eine etwas fremdartige Wirkung. Nach Michele hätte die Statue, wie wir oben gesehen, von Erz oder Marmor sein sollen, was aber nicht anging, da diese Last für den Unterbau zu schwer gewesen wäre; woraus sich eher entnehmen liesse, dass Amadeo sein Denkmal auf eine solche Krönung eigentlich nicht angelegt hatte.

Von grosser Wirkung dagegen und mannigfaltigem Reiz ist der bildnerische Schmuck. Auch hier schliesse ich mich zum Theil an Lübke's Schilderung an. Zunächst am Sockel des unteren Sarkophags ein köstlicher Fries nackter Kinder, welche Medaillons mit Wappenschildern und Kaiserköpfen halten und dabei in mannigfaltigem Spiel munter sich ergehen; einige davon in meisterlicher Perspektive von der Rückseite dargestellt. Darüber an dem eigentlichen Körper des Sarkophags fünf Darstellungen aus der Leidensgeschichte; drei an der Vorderseite, an den Schmalseiten je eins, alle von einander getrennt durch Statuetten der Tugenden. Die geschilderten Szenen sind die Geisselung, die Kreuztragung mit sehr reichem landschaftlichem Hintergrund, der die Lage Bergamo's veranschaulicht, die Kreuzigung, die Kreuzabnahme und die Auferstehung. Sie sind sämmtlich, die letztere ausgenommen, welche auch im Uebrigen eine andere Hand verräth, in starkem Hochrelief, das zum

Theil fast Freiskulptur wird. Die Ausführung ist von bewundernswerther Leichtigkeit; die Darstellungsweise, sehr energisch und ausdrucksvoll, geht in der Schilderung des Affekts bis zu gewaltsamer, manchmal selbst das Hässliche streifender Bewegtheit, wie z. B. in der Kreuzabnahme die eine der Frauen wehklagend die Arme ausspreizt. Doch finden sich jedem Vorgang ruhiger gehaltene Gruppen in der Rolle von Zuschauern beigegeben, darin Reiz und Schönheit zu einem unbefangenen Ausdruck gelangen. Wir werden auf diesen Zug in der Charakteristik des Meisters zurückkommen. — »Die Statuetten der Tugenden sind zum Theil von einem überaus feinen Stil, viel weicher und anmuthiger als die meisten mailändischen Arbeiten der Zeit. Die Köpfe zeigen den Typus der Lombardi mit den hohen runden Stirnen und dem etwas gleichgültig ruhigen Blick. Indess erkennt man auch hier verschiedene Hände. Am feinsten sind die Justizia mit ihrem ächt peruginesken Kopfe und die Caritas mit den beiden allerliebsten Kindern« (Lübke). — Auf dem unteren Sarkophag erheben sich, den oberen umgebend, fünf Heldengestalten (fast doppelt so gross als Die Tugenden), davon zwei den Herkules und Mars, die drei übrigen sitzenden die Schwiegersöhne des Colleoni, Gasparo, Gherardo und Martinengo darstellen sollen. Diese Figuren, in den Verhältnissen ungewöhnlich lang, sind weniger gelungen und vielleicht von der Hand eines Gehülfen. Am Sarkophag selber finden sich zwischen kleinen ornamentirten Pilastern die Reliefs der Verkündigung, der Geburt Christi und der Anbetung der Könige. Sie sind in der Ausladung zarter gehalten, auch in den Hintergründen maßvoller behandelt und im Ganzen von feinerer Arbeit als die unteren Darstellungen; die Gestalten lieblich und von einer anziehenden Stille des Ausdrucks — besonders reizend bei der Geburt Christi die musizirenden Engel —, die Komposition lebendig, übrigens die Darstellung nicht frei von einer gewissen Befangenheit. Auf dem oberen Sarkophage endlich neben der hölzernen Reiterstatue zwei grosse weibliche Gestalten, dem Stile der Lombardi verwandt, mit antikisirenden Gewändern. Vortrefflich ist durchweg die dekorative Ausstattung des Denkmals; sowol der zierliche Fluss der Zeichnung als die vollendete Ausführung stellen sie den besten Vorbildern zur Seite, welche die Renaissance in der Ornamentation hervorgebracht hat.

Auch das Denkmal wurde sicher sofort in Angriff genommen, als es der Bau der Kapelle erlaubte, spätestens wol im J. 1472. Die Vollendung des Baus erlebte jedoch Colleoni nicht; er starb den 4. Nov. 1475, und da sich an der Aussenseite der Kapelle (seitwärts am rechten Eckpilaster) das Datum 1476 findet, wird erst in dieses Jahr die Vollendung fallen. Ein Jahr etwa nach seinem Tode soll das Grabmal die sterblichen Ueberreste des alten Kriegshelden aufgenommen haben; vor Schluss des Jahres 1476 also war das Monument, bis auf die hölzerne Reiterstatue, beendigt. Das Ganze, die Kapelle nebst dem Denkmale, kostete mehr als 50,000 Goldddukaten, eine für jene Zeiten höchst beträchtliche Summe. — Wiederhergestellt »und in ihrer oberen Verzierung vollendet« ist die Kapelle, wie eine Inschrift meldet, im J. 1551 durch den Architekten Gio. Batt. Ghilardi.

Nach einer Notiz von *G. Frizzoni* ist als Werk Amadeo's auch die stilvolle und höchst lebendige Ornamentation der beiden Pilaster zu betrachten, welche sich am Eingang der den Altar enthaltenden kleinen Tribune befinden. Sie besteht aus Blätterranken mit spielenden Putti, die in der Weise Donatello's sehr charaktervoll modellirt sind.

III. Neue Arbeiten für die Certosa. Grabdenkmäler zu Cremona und auf Isola Bella.

Noch während Amadeo an diesem Denkmale des Colleoni beschäftigt war, wurden den Brüdern Mantegazza für den Bau der **Fassade** der **Certosa** bei Pavia von Filippo da Rancate, dem Prior des Klosters, sämmtliche plastische Arbeiten überwiesen (Urkunde v. 7. Okt. 1473). Amadeo scheint sich eigens nach Mailand begeben zu haben, um dagegen seine Rechte und Ansprüche geltend zu machen; bald nachher hatte der Prior in Folge eines herzoglichen Befehls den Gebrüdern Mantegazza anzuzeigen, dass sie auf die Hälfte jener Arbeit verzichten müssten. Mit dieser betraute er nun den Amadeo unter denselben Bedingungen und mit dem Bemerken, dass der feste Lohn, welchen das Kloster den Mantegazza zugesagt hatte, nach Verhältniss der gelieferten Werke und nach dem Gutachten von Sachverständigen vertheilt werden sollte.

Zu welcher Zeit dann Amadeo nach Pavia zurückkehrte und mit diesen Arbeiten für die Certosa begann, ist uns nicht überliefert. Wir wissen nur, dass er schon 1478 verschiedene plastische Werke ausgeführt hatte. Den 12. Okt. d. J. lieferte er dieselben an den Prior und den damaligen Oberbaumeister der Certosa, Guiniforte Solari, ab; gleichzeitig liefen auch einige Arbeiten der Mantegazza ein. Als Sachverständige zur Abschätzung des Preises wurden die Bildhauermeister Giovanni da Campione und Luchino da Cernuscolo von beiden Seiten erwählt. Unter den von Amadeo gefertigten Stücken befand sich übrigens nur eines, das für die Fassade bestimmt war, und zwar ein »Karniss von dunklem Marmor«; die meisten, darunter offenbar einige nur Bauwerk waren, fanden ihre Verwendung im Inneren oder an den Aussenseiten der Kirche oder in den Klosterräumen. Es waren: drei Thürmchen für Pfeiler (an den äusseren Langseiten), eine Thüre für die Sakristei, vier Be-

hälter heiliger Gegenstände (sacrarii) für die Kapellen, drei Säulen mit einer kleinen Kuppel für »den Brunnen der Gaststube«, zwei Brustwehren für Brunnen und zwei Kapitelle für eine Kapelle. Hervorzuheben ist darunter die plastische Ausstattung der Thüre, welche vom Kreuzschiff in die alte Sakristei führt; auf den Thürpfosten sind reizende Gruppen von singenden Engeln, in der Lunette ein Basrelief der Auferstehung. Der kleine Brunnenbau der Gaststube befindet sich jetzt in dem »Lavatoio« der Mönche; auf der Kuppel sind zierliche Statuetten angebracht, in den Medaillons der Brustwehr anmuthige Figürchen. — Perkins schreibt derselben Zeit des Meisters das Relief der Pietà oder Kreuzabnahme zu, das sich am Hochaltar der Kirche in der Mitte des Antipendiums befindet; doch zeigt es eine andere Formbehandlung sowie eine strengere Zeichnung und wird wol mit grösserem Recht dem Crist. Solari, gen. il Gobbo, beigemessen.

Auch unter den damals vollendeten Arbeiten der Mantegazza befand sich kaum ein Stück für die Fassade. Die Ausführung rückte offenbar nicht vorwärts; aus welchen Gründen ist nicht abzusehen. Die neue Zeichnung derselben — vielleicht war schon eine ältere von Bernardo da Venezia, dem ersten Architekten der Certosa, entworfen worden — rührte von Guiniforte Solari her (s. diesen), nicht von Ambrogio Borgognone, wie man bisher angenommen; allein Solari starb (im Januar 1481), noch ehe ein ernstlicher Anfang gemacht worden seinen Plan in's Werk zu setzen. Damals scheint die ganze Arbeit in's Stocken gerathen zu sein; auch Crist. Mantegazza starb im J. 1481, und dass seinerseits Amadeo an dem Bau nur wenig noch beschäftigt war, mag aus dem Umstande erhellen, dass die Werkstatt, welche man ihm im Kloster eingeräumt hatte, nun an Alberto Maffioli von Carrara überging, der damals an dem Lavabo für die Brunnenkapelle der Mönche arbeitete. Auch gab damals Amadeo die Wohnung auf, welche er in der Nähe der Certosa in der Torre del Margano gemiethet hatte. Indessen konnte die Kirche nach dem Tode Solari's ohne Bauaufseher doch nicht sein; und dazu ward Amadeo vorläufig und zeitweilig bestellt. Ausserdem ergibt sich zwar nicht aus den Kirchenregistern, aber aus alten Notizen, welche ein Karthäuser hinzufügte (in der Bibliothek der Brera zu Mailand), dass ihm drei bedeutende Bildhauer, Benedetto Briosco, Antonio della Porta und Stefano da Sesto, beigegeben wurden, um das Werk weiter zu fördern. Doch empfingen diese sämmtlich, wie auch Amadeo, keine feste Besoldung; was ebenfalls anzuzeigen scheint, dass die Arbeiten nur langsam vorrückten, indem immer nur bezahlt wurde, was eben fertig geworden.

Unter diesen Umständen zögerte Amadeo nicht, andere Aufträge die ihm zu Theil wurden anzunehmen. Wahrscheinlich beriefen ihn im J. 1481 die Olivetaner-Mönche von S. Lorenzo zu Cremona, um in ihrer Kirche für die Gebeine der Aegyptischen Märtyrer Mario, Marta Audifaccio und Albaccuco welche unter dem Kaiser Claudius II. den Tod erlitten hatten und deren Ueberreste 1071 nach Rom gebracht worden, ein Denkmal zu errichten. Amadeo vollendete dasselbe im Okt. 1482, wie sich aus der Inschrift ergibt: I. A. AMADEUS. F. H. O. MCCCCLXXXII. DIE VIII. OCTOBRIS. Man las die Jahreszahl früher fälschlich 1432 (so auch Cicognara und Panni); ausserdem schrieb Vasari dasselbe einem Geremia da Cremona zu (ed. Le Monnier, XI. 261), den er an einer anderen Stelle Schüler des Brunelleschi nennt, von dem aber nicht das Mindeste mehr bekannt ist, während schon vorher der Anonymus des Morelli den wahren Urheber bezeichnet hatte. In seiner alten Form ist das Grabmal nicht erhalten; es bestand einfach aus einem viereckigen mit Reliefs gezierten Sarkophag auf Säulen. Als die Kirche S. Lorenzo im J. 1798 aufgehoben wurde, kaufte die Bauverwaltung der Kathedrale zu Cremona die Reliefs und schmückte damit die Brüstungen der beiden neuen Kanzeln. Die Reliefs, in denen manche Figuren fast zu voller Rundung von der Fläche losgelöst sind, schildern die verschiedenartigen qualvollen Todesarten der Heiligen. Die Bewegtheit der zahllosen Gruppen hat hier manches Scharfe, Eckige und Gewaltsame, während die Gewandung den brüchigen, papierartigen Charakter der lombardischen Schule zeigt. Offenbar war ein derartiger Stoff weniger die Sache des Meisters. — Perkins findet den Stil des Amadeo auch in einigen Basreliefs an dem Sarkophag in der Krypta des Doms, der die Gebeine der Stadtheiligen enthält. Dieselben sind dem Gio. Batt. Malojo von Cremona und dem Juan Domenigo von Vercelli zugeschrieben worden; beide Künstler sind uns nur dem Namen nach bekannt und müssen nach Perkins, wenn diese Angabe richtig, als Schüler Amadeo's, die hier wol nach seinen Zeichnungen gearbeitet haben, angesehen werden.

Wohin sich Amadeo nach Vollendung jenes Denkmals wandte und welche Arbeit er dann unternahm, darüber haben wir keine Kunde; erst von 1490 an haben wir wieder ausführlichere Nachrichten über ihn. Man weiss nur aus dem J. 1487 dass er von der Gemeinde in Pavia den Auftrag erhielt, neben Cristoforo Rocchi und in Konkurrenz mit ihm einen Plan für die Fassade der Kathedrale daselbst zu entwerfen, nachdem derjenige des Bramante für zu kostspielig befunden worden. Die in den Verhältnissen nicht eben glückliche Zeichnung des Rocchi, welche übrigens eine gewisse Verwandtschaft mit der Certosa zeigt, wurde der seinigen vorgezogen, und als er nach dessen Tode vom J. 1497 an den Bau zu leiten hatte, war sie nicht mehr zu ändern.

In jenen Zeitraum zwischen 1482 und 1490 möchte Perkins noch zwei bedeutende Grab-

denkmäler setzen, die sich jetzt in der Familienkapelle der Borromei auf Isola Bella befinden und welche er ohne Bedenken unserem Meister zuschreibt. Beide befanden sich ursprünglich in der Kirche S. Pietro in Gessate zu Mailand, das eine zu Ehren des Giovanni Borromeo, das andere für ein unbekanntes Mitglied der Familie errichtet. Insbesondere ist das erstere durch seine Gesammtwirkung wie die feine Ausführung der Details bemerkenswerth. Der Sarkophag wird von acht Pfeilern getragen, vor welchen Schildhalter in edler kriegerischer Gewandung stehen; die Sockel derselben sind mit weiblichen Figuren und Amoretten in Relief geziert. Am Sarkophag selber acht Basrelief mit Szenen aus der Kindheit Jesu zwischen Statuetten; darauf das liegende Bild des Verstorbenen unter einem Baldachin, dessen Vorhänge von kleinen Genien gehalten sind.

IV. Die Fassade der Certosa bei Pavia.

Mit dem J. 1490 eröffnete sich dem Meister eine zweifache und in beiden Fällen bedeutsame Thätigkeit: er wurde sowol an den Mailänder Dom als an die Certosa von Pavia berufen, um da wie dort am Ausbau der mit aller Pracht zu vollendenden Kirchen einen erheblichen Antheil zu nehmen. Da seine Bauthätigkeit für den Mailänder Dom, zwar damals schon begonnen, doch namentlich in seine letzten Lebensjahre fällt, betrachten wir zunächst seine Betheiligung an der Certosa.

Wie bemerkt war Amadeo schon 1481 mit der Leitung des Fassadenbaus vorläufig betraut worden. Als er dann Anfangs 1490 von Mailand in der Certosa wieder eingetroffen war, augenscheinlich um im Auftrage der Bauverwaltung die stockende Ausführung eifriger zu betreiben, da war sein Erstes, ein Modell der Fassade aus Thon zu fertigen; eine Arbeit für welche er 200 Lire imperiali empfing (ungefähr gleich 1600 Fr.) Da der Aufbau der Fassade seit 1473 begonnen, hatte sich ohne Zweifel der Sockel mit den Medaillons der Kaiserköpfe und den darüber befindlichen Reliefs schon über dem Boden erhoben; der Unterbau mag bis zu den Fenstern, das Portal ausgenommen, fertig gewesen sein. Im Wesentlichen sind daher wol die Skulpturen dieses Theils als gemeinsames Werk der Mantegazza und des Amadeo zu betrachten, da diese früher schon, wie wir gesehen, in die plastische Arbeit der Fassade sich zu theilen hatten. Wenn nun Amadeo die Fertigung eines neuen Modells übernahm, so geschah dies sicher nicht nur, um die Anordnung der Skulpturen an der Fassade sowie deren Detailformen zu bestimmen, sondern um an die Stelle der früheren noch vorhandenen Zeichnung des Guiniforte Solari eine wesentlich verbesserte und veränderte zu setzen. Das Modell Amadeo's muss den Wünschen der Bauherren entsprochen haben; er wurde damals, im Juni 1490, zum ständigen Architekten der Certosa mit einer festen monatlichen Besoldung von 12 Lire imperiali ernannt. Zu diesem Amt mochte er den Bauherren um so tauglicher erscheinen, als er kurz zuvor in Mailand zum Baumeister des Doms bestellt worden war.

Aus den oben angeführten Bemerkungen eines Karthäusers zu den Kirchenregistern erhellt auch, dass mit dem Fortbau der Fassade von 1491 an gründlicher Ernst gemacht und derselbe in den folgenden Jahren bis zu dem Bogengang, der das Hauptgeschoss abschliesst, — immer mit Ausnahme des Portals — vollendet wurde. Ausdrücklich wird hinzugefügt, dass Amadeo sofort Hand an die Fenster legte; und diese bilden in ihrer eigenthümlichen Form und äusserst reichen Ausstattung einen wesentlichen Bestandtheil der Fassade. Dass der ornamentale Schmuck dieser Fenster nur zum geringsten Theil seine eigene Arbeit und das Werk seiner Baugehülfen unter seiner Aufsicht ist, versteht sich von selbst, sicher aber ist ihm wol der Entwurf beizumessen. Dieser Theil der Fassade war im J. 1498 fertig; und im Jahre darauf (nach einer Urkunde vom 3. August) verzichtete Amadeo auf die Fortführung des Bau's, offenbar weil er vom Herzog Lodovico Sforza nach Mailand berufen worden, um den Fortbau des dortigen Doms zu betreiben. An der Certosa übernahm nach ihm Crist. Lombardi die Leitung, und unter diesem wurde die Fassade vollendet, d. h. der obere Theil über dem unteren Bogengang aufgeführt. Es ist wol anzunehmen, dass auch hiebei das Modell, *d. h.* der verbesserte Entwurf Amadeo's, Grundlage blieb und nur etwa einzelne Details Aenderungen erfuhren. Im Ganzen wird man daher die Fassade immerhin als das Werk Amadeo's betrachten können. Nur in der Ausführung des Portals scheint man sein Modell nicht benutzt zu haben. Denn diese wurde im J. 1501 (Urkunde vom 5. August) dem Benedetto Briosco übertragen, dem wir oben schon als Arbeitsgenossen des Amadeo begegnet sind, und dabei ausdrücklich bemerkt, dass er vor Allem ein neues Modell des Portals machen sollte.

Die Fassade, soweit sie von Amadeo aufgeführt wurde, war übrigens damit im Wesentlichen fertig; dieser Theil bestimmt die eigentliche Wirkung, während das Obergeschoss, auch in der Ornamentation weniger reich, nur als Abschluss zu betrachten ist. Der ganze Bau ist, abgesehen von dem unvergleichlichen Reichthum der plastischen Dekoration, auch als architektonische Form ein Musterwerk der oberitalienischen Renaissance. Der Antike hat er nur die einzelnen Glieder, nicht die Baugestalt entnommen und damit einzelne ältere, romanisch lombardische Motive glücklich verbunden. Vor Allem ist das architektonische Gefüge trefflich als Rahmen für den plastischen Schmuck (an dessen Stelle im oberen Geschoss Inkrustation von

verschiedenfarbigem Marmor tritt) gedacht; so dass die bestimmenden Bauglieder, der mächtige Sockel, die Pfeiler, die Bogengänge, die Fenster, dennoch wirksam hervortreten und die überquellende Ornamentation dem Ganzen wieder unterordnen. Von wunderbarer Schönheit sind die Fenster mit den in der Mitte sie abtheilenden Kandelabern; Weniges in Italien, auch aus der besten Zeit, lässt sich ihnen an die Seite setzen. Allerdings hat der Bau nicht die strengere geschlossene Form florentinischer Renaissance; er ist eine Mischung von Architektur und Dekoration, daran man einen Künstler erkennt, der immer Bildhauer und Baumeister zugleich war, und jenes vielleicht noch mehr als dieses. Jedes Bauglied löst seine Dienstleistung gleichsam in plastische Zierde auf, jede Mauerfläche belebt sich zum Bilde menschlicher Formen. Vielleicht ist hier aus dem Gesichtspunkte ernster architektonischer Wirkung ein Uebermaß. Allein »die unermessliche Pracht und zum Theil auch der feine dekorative Geschmack, welche das Erdgeschoss beherrschen, haben ein in seiner Art unvergleichliches Ganzes hervorgebracht« (Burckhardt).

Von plastischen Arbeiten an der Fassade, welche von Amadeo's eigener Hand herrühren könnten, sind insbesondere noch die Basreliefs mit knienden Bischöfen, begleitenden Mönchen und fliegenden Engeln in den schmalen Wandstreifen neben der Thüre zu erwähnen. Ob Amadeo auch, wie Lübke glaubt, an dem Denkmal des Gio. Galeazzo Visconti in dem Inneren der Kirche, dessen Beginn in das J. 1490 fallen soll, betheiligt gewesen, wage ich nicht zu entscheiden. Am Sockel der dazu gehörigen Madonna findet sich die Inschrift: BENEDICTUS DE BRIOSCHO; möglich, dass dieser die Leitung des Denkmals im J. 1501, als ihm das Portal anvertraut wurde, ebenfalls übernahm, zu einer Zeit also, da Amadeo für die Certosa nicht mehr thätig war.

V. Der Kuppelbau des Mailänder Doms.

Der Herzog Lodovico il Moro, der sich den Ausbau des Mailänder Doms insbesondere angelegen sein liess, sah sich dafür ausschliesslich nach italienischen Architekten um; namentlich nachdem der letzte deutsche Baumeister Johann von Gratz der ihm zugefallenen Aufgabe nicht hatte genügen können und überdies das ihm anvertraute alte Modell durch Brand zerstört hatte. Man suchte zuerst im übrigen Italien nach geeigneten Meistern, kam aber schliesslich auf einheimische Künstler zurück und berief vorab Amadeo, dem man dann als Arbeitsgenossen mit gleichem monatlichen Solde den Baumeister Gio. Jac. Dolcebuono zugab. Es handelte sich vornehmlich um Errichtung der Kuppel über der Vierung im Durchschnitte des Langhauses mit dem Kreuzschiffe, sowie des Thurmes, d. h. der grossen thurmartigen Fiale (aguglia), die sich darüber erheben und alle anderen Spitzen des Doms überragen sollte. Das alte Modell war wie bemerkt verbrannt; doch erfolgte von Seiten der Bauvorsteher die Vorschrift, man solle sich an die »alte Manier« halten, d. h. den Plan der gothischen Bauweise so viel wie möglich anpassen. Es wurde nun für das Modell der Kuppel eine Konkurrenz ausgeschrieben, an der sich ausser Amadeo und Dolcebuono, von denen eine gemeinsame Arbeit einlief, der berühmte Francesco di Giorgio von Siena, dann Simone de' Sirtori und Gio. Bataggi von Lodi betheiligten. Merkwürdig ist, dass auch Francesco di Giorgio ein Modell einlieferte, da er andrerseits berufen worden, nebst dem Baumeister Luca Fancelli, der zu Mantua nach dem Entwurfe L. B. Alberti's die Kirche S. Andrea erbaute, das von Amadeo und Dolcebuono zu fertigende Modell zu prüfen (Berathung vom 15. April 1490). Um Francesco von Siena abzuholen, war der angesehene Mailänder Goldschmied Caradosso Foppa eigens abgesandt worden; Luca Fancelli seinerseits war abgehalten zu kommen. Den 27. Juni 1490 hielt dann Lodovico Sforza (il Moro) in seinem Schlosse eine feierliche Versammlung ab, zu der neben den Sachverständigen die höchsten kirchlichen und weltlichen Behörden geladen waren, um aus den aufgestellten Modellen das beste auszuwählen. Im Beschlusse, zu dem man sich vereinigte, ward bemerkt, dass das Werk schön sein solle, ehrenvoll und ewig, soweit die Dinge dieser Welt ewig sein können; ein Zusatz, bei dem man sich nicht enthalten kann auf die Art und Weise zu blicken, wie heutzutage öffentliche Staatsbauten betrieben werden. Man kam überein, dass Amadeo und Dolcebuono, unter Theilnahme des Francesco di Giorgio und nach gewissen Vorschriften, das Modell von Neuem anfertigen sollten; woraus erhellt, dass ihr Modell gewählt worden, indess mit einigen Aenderungen, welche denjenigen des Francesco entnommen waren. Ambrogio Ferrari, der Baukommissär des Herzogs, hatte die richtige Ausführung der getroffenen Uebereinkunft zu überwachen. Francesco aber machte sich schon in nächster Zeit wieder auf den Rückweg; wahrscheinlich blieb die Form des Modells jener beiden Meister beibehalten, und betraf die Aenderung nur einige Bedingungen der Konstruktion, wozu Francesco's Beihülfe nicht weiter nöthig war. Die feste Anstellung der beiden Künstler als Baumeister der Kathedrale erfolgte dann am 1. Juli 1490, mit einem Solde von 16 Gulden monatlich für Jeden.

Zunächst scheint nun Amadeo die Leitung der Arbeit dem Kollegen Dolcebuono überlassen zu haben, da er selber den Weiterbau der Certosa in die Hand nahm; ein Bericht von 1492 meldet, dass die Errichtung der Kuppel ihren guten Fortgang nahm. Doch trat ohne Zweifel später eine Stockung ein, bis im J. 1497 die Sache auf's Neue betrieben wurde und seitdem auch Amadeo re-

geren Antheil daran hatte. Wahrscheinlich im Herbst 1499 war er ganz nach Mailand zurückgekehrt, und im J. 1503 die Kuppel in der Hauptsache vollendet, wenigstens bis zu der Lanterne, die gleich der Kuppel aus dem Achteck gebildet ist und selbst wieder eine kleine Kuppel trägt. Bald darauf aber scheinen andere Architekten, insbesondere Andrea Fusina und Cristoforo Solari, die Gediegenheit des Baus, sowol seinen Bestand an sich als seine Fähigkeit den Thurm zu tragen, der sich darüber erheben sollte, in Zweifel gezogen haben; sie wussten es dahin zu bringen, dass sich Amadeo 1508 vor einer Versammlung der Bauvorsteher gegen die Einwände jener Baumeister zu verantworten hatte. Er stand damals allein; sein Beschützer Lodovico Moro war schon 1500 gestürzt und sein Genosse Dolcebuono 1506 gestorben. Zwar stellten sich manche Meister auf seine Seite, und es bildeten sich zwei förmliche Parteien; allein, wie auch seine Vertheidigung ausgefallen sein mochte, zur Fortsetzung des Baus wurde er nicht zugelassen. Man scheint insbesondere getadelt zu haben, dass die Kuppel, auf vier Pfeilern sich erhebend, dennoch aus dem Achteck gebildet worden und somit ein Theil derselben in der Luft stände; wenigstens machte ihr dies der Anonymus des Morelli, der seine Notizen nicht lange nach jenen Verhandlungen schrieb, zum besonderen Vorwurf. Man glaubte daher, dass die Fortsetzung des Werkes Gefahr bringen könne — der Anonymus bemerkt, die Kuppel könne nicht gut vollendet werden —; in der That wurde der Bau eingestellt und erst um die Mitte des 18. Jahrh. wieder aufgenommen. Jedenfalls war Amadeo um den Ruhm seiner Arbeit, fast um sein ganzes Ansehen gebracht; man ging damit um, ein neues Modell anfertigen zu lassen, und zudem wurde Ende 1519 an seiner Stelle Crist. Solari zum Baumeister des Domes ernannt. Der Meister war damals schon ziemlich hoch bei Jahren; die mancherlei Kränkungen und Aergernisse aber, die er als Dombaumeister erfahren, scheinen sein Ende beschleunigt zu haben. Wie sehr ihm der Dombau am Herzen gelegen, erhellt aus dem Umstande, dass er im J. 1514 an die Bauvorsteher eine Schenkung unter Lebenden machte, bestehend in einem Grundbesitz von 420 Ruthen im Gebiete von Giovenzano, von dem er sich nur den Niessbrauch vorbehielt, und in der jährlichen Summe von 200 Lire, die er zur Ausstattung von Töchtern der am Dom beschäftigten Bildhauer bestimmte. Nach jenen bitteren Erfahrungen mochte er diese Freigebigkeit bereuen; wenigstens setzte er für den Rest seines Vermögens in seinem Testament vom 21. Mai 1520 einen Verwandten zum Erben ein. Er starb 75 J. alt den 27. Aug. 1522.

Seit 1503 war der Kuppelbau eingestellt worden; doch ist wahrscheinlich, dass Amadeo noch während jener Berathungen eine der grossen thurmartigen Fialen zur Ausführung brachte, welche auf den vier Kuppelpfeilern als Gegenlast sich erheben. Noch heute heisst die eine dieser Fialen der »gugliotto del Amadeo«. An dem Pfeiler, den sie krönt, führte er eine Schneckentreppe auf, deren Konstruktion damals neu war; und oben am Ende der Treppe in einer kleinen Nische liess er sein Bildniss in Relief anbringen mit der Inschrift: Jo. Antonius Homodeus Vener. Fabrice Mli. architectus. Es ist das einzige Bildniss, welches sich im Dome findet von den vielen Architekten, die daran beschäftigt gewesen. Dass er selber dort sein Andenken überliefern wollte, ist wol anzunehmen, da man ihm schwerlich nach jenen Beschuldigungen diese Ehre hätte widerfahren lassen.

Sonst scheint er in den letzten Jahren seines Lebens kaum mehr thätig gewesen zu sein. Wir wissen nur noch, dass er 1513 nach Lodi berufen wurde und dort den oberen Theil der Kirche der Incoronata mit einer Brüstung schmückte. — Was aber seine Mailänder Kuppel anlangt, so ist dem Meister im vorigen Jahrh. die Gerechtigkeit erwiesen worden, welche ihm seine Zeit vorenthielt. Um 1750 dachte man endlich daran, zur Vollendung des Kuppelbaus darüber die hohe thurmartige Fiale zu errichten. Das Gutachten der Sachverständigen ergab, dass man ohne Gefahr und ohne Aenderung der Kuppel das Werk unternehmen könne. Und so geschah es denn auch; freilich nach einem neuen Entwurf (des Architekten Croce), da das alte Modell des Amadeo nicht mehr aufzufinden war. Seitdem ist die vollkommene Sicherheit von Amadeo's Bau festgestellt. Von ihm ist wol auch in der Hauptsache der Entwurf für die äussere Form der Kuppel: ein gradliniger achteckiger Körper mit gothischem Detail und gekrönt von mächtigen Fialen, der dem ganzen Bau geschickt angepasst ist.

VI. Charakteristik.

Die Bedeutung des Meisters für die oberitalienische Kunst des 15. Jahrh. ist erst neuerdings an den Tag gekommen; der hervorragende Antheil, den er an der Ausbildung derselben nahm, erheischte diese ausführlichere Darstellung. Zudem fällt durch diese neuen Nachrichten einiges Licht auf die Entwickelung der lombardischen Kunst des Quattrocento, die bis jetzt noch wenig aufgeklärt ist. Insbesondere hat man die lombardische Architektur jener Zeit zu ausschliesslich als ein Werk des Bramante von Urbino angesehen oder wenigstens zu allgemein mit dessen Namen den eigenthümlichen Stil derselben bezeichnet. Als das vorzüglichste Denkmal dieses Stils ist aber die Fassade der Certosa bei Pavia zu betrachten, nicht als eine vereinzelte Erscheinung, die ohne Beispiel für sich allein stünde. In der venezianischen Renaissance finden wir ganz verwandte Bauten, so-

wie mannigfache Nachwirkungen; ja, sie ist in der Hauptsache von dieser lombardischen Bauweise bestimmt. In Mailand selbst ist letztere allerdings kaum mehr vertreten, weil von den Bauten jener Zeit fast Nichts mehr erhalten ist; dagegen haben Bergamo in der Kapelle Colleoni, Como an den Seiten des Domes Beispiele des Stils aufzuweisen. Besondere Merkmale desselben sind die Mischung romanischer Elemente, wozu namentlich die quer durchlaufenden Bogengänge gehören, mit den antiken Formen und die Belebung sowol der Bauglieder selber als der Wandflächen durch reichen plastischen Schmuck oder Marmor-Inkrustation. Dabei ist die Anlehnung an die klassischen Bauformen weit weniger streng, als in der florentinischen Architektur, offenbar auch das zu Grunde liegende Studium der Antike geringer; vorab tritt dies in der Vergleichung mit den Bauten L. B. Alberti's hervor. Es bringt dies schon der stark dekorative Charakter dieses Stils mit sich, seine entschiedene Vorliebe für die Ornamentation. Bewahrt die florentinische Renaissance in der Anwendung der klassischen Formen wenigstens den Schein des organischen Aufbau's und lässt desshalb den konstruktiven Sinn der Glieder — auch in ihrer vielfachen Wiederholung — sprechend hervortreten, so verdeckt gleichsam die lombardische die Dienstleistung dieser Glieder durch das darüber sich ausbreitende Leben der ornamentalen Ausstattung. Dennoch weiss sie in den guten Beispielen die Einheit eines festgeschlossenen Baus zum Ausdruck zu bringen, indem sie, wie in den stark vorspringenden Pfeilern der Certosa bei Pavia, wenige aber mächtige Formen als die bestimmenden Glieder des Baus hervorhebt. Im Ganzen aber belebt sie die Mauerflächen weit mehr durch die gemeisselte oder inkrustirte Dekoration, als durch den Schein eines konstruktiven Formenspiels, wie dies die florentinische Architektur thut. Erst Bramante bringt dann nach Oberitalien die strengere Anordnung der Formen im Sinne der Antike.

Zu jener Ausbildung des lombardischen Stils hat sicher Amadeo wesentlich beigetragen. Es ist oben bemerkt, dass er dabei unter dem Einflusse des älteren Bramante von Mailand stand. Indessen ist hier nachzuholen, dass die Forschungen Calvi's, welche die Existenz dieses Meisters und seine wesentliche Einwirkung auf den bramantesken Stil in Oberitalien feststellen sollten, keineswegs unanfechtbar sind (s. auch Crowe und Cavalcaselle, History of Painting in North Italy. II. 14. 15). Daher ist diese Frage noch als eine offene zu betrachten und an ihrem Orte (s. Bramante) näher zu erörtern, wobei nur noch vorläufig zu bemerken, dass auch ältere Schriftsteller (wie Franc. Bartoli) die Existenz des älteren Bramante behauptet und Werke von ihm nachgewiesen haben. Doch wie dem auch sei, sowol als Baumeister, wie als Bildhauer folgte Amadeo in mehr als einer Hinsicht einer Kunstweise, die sich von der toskanischen unterscheidet. Er überwand zwar die naturalistische Härte, welche noch seinen Vorgängern, wie den Mantegazza, eigen war und an die damalige Kunst jenseits der Alpen erinnert, und erfuhr ohne Zweifel auch seinerseits die Einflüsse, welche Brunellesco und Michelozzo bei ihrem Mailänder Aufenthalte auf die dortigen Meister ausgeübt hatten; Manches bei ihm erinnert sogar, wie wir gesehen, an Donatello. Allein immerhin bekunden seine Werke einen eigenthümlichen lombardischen Charakter. Die Einwirkung der Antike zeigt sich in ihnen weniger mächtig, die Gewandung hat noch mannigfach gebrochenes Gefälte; in der Schilderung der Affekte ist eine gewisse leidenschaftliche Schroffheit des Ausdrucks und der Bewegung (wie z. B. in der Kreuzabnahme am Grabmale des Colleoni), während sich andrerseits in den Nebengruppen eine genrehafte, harmlos spielende Auffassung bekundet, die an der Anmuth der Erscheinung als solcher ihre Freude hat. Bisweilen findet sich auch im Ausdruck inniger Empfindung ein Anklang an Perugino und Francia. Zeigt sich so neben eigenthümlichen Zügen die Mischung verschiedener Elemente, so erreicht doch der Meister in der edlen Bildung der Formen, der freien, flüssigen Bewegung wie in der Anmuth des Ausdrucks nicht selten eine Vollendung, die ihn den besten Künstlern der Epoche ebenbürtig zur Seite stellt und die Schranken seiner Schule überwindet.

Obwol Schriftsteller des 16. Jahrh., wie Michele, der Anonymus des Morelli und Lomazzo Amadeo rühmend erwähnen und mehrere seiner Bildwerke seinen Namen tragen, war er doch lange Zeit fast in Vergessenheit gerathen; wahrscheinlich weil Vasari seiner mit keinem Worte gedenkt. Dieses Stillschweigen erscheint seltsam, beweist aber nur, wie oberflächlich der Aretiner von der oberitalienischen Kunst unterrichtet war. Auch mag die etwas zersplitterte Thätigkeit des Meisters an verschiedenen Orten dazu beigetragen haben, sein Andenken in Schatten zu stellen. — Dass Amadeo nicht, wie Cicognara vermuthet, die gleiche Person sei mit dem Medailleur Amadei, erhellt aus dem Artikel Amadio.

s. Antonii Michaelis Agri et urbis Bergomatis Descriptio ann. MDXVI. Fol. F., angehängt an: De origine et temporibus Bergomi Fr. Bellafini liber. Venetiis 1532. — Morelli, Notizia etc. da un Anonimo. pp. 36. 49. 159. 182. — Lomazzo, Trattato etc. Roma 1844. III. 181. — Carrara in: Bottari, Raccolta di Lettere etc. V. 418. — Zaist, Notizie istoriche etc. I. 32. — Pasta, Pitture di Bergamo. pp. 28. 168. — Bartoli, Notizia etc. II. 71. — Cicognara, Storia della Scultura. I. 220. II. 178. 181. 183. 184. — Malaspina, Guida di Pavia. p. 143. — Milanesi, Documenti Senesi. II. 431. 434. — Franchetti, Storia e Descrizione del Duomo di Milano. p. 13. — G. L. Calvi, Notizie sulla vita e sulle opere dei principali Architetti etc. in Milano. II. 152—174. — Perkins, Italian

Sculptors. p. 127—137. — Lübke in: Zeitschrift für bildende Kunst. 1871. p. 38 ff.

Bildniss des Meisters (nach dem Medaillon im Dom zu Mailand) auf dem Titelblatt des angeführten Werkes von Franchetti.

Abbildungen der Fassade der Certosa bei Pavia in: La Certosa di Pavia desc. ed illustr. dai frat. G. e Fr. Durelli. Mit 62 Taf. Milano 1853. Fol.

Abbildungen der Mailänder Domkuppel in: Il Duomo di Milano. Milano 1856. Mit 60 Taf. Fol.

J. Meyer.

Protasio Amadeo, Bildhauer und Bruder des Vorigen. s. diesen.

Amadio. Andrea Amadio, Miniator zu Venedig vom Anfange des 15. Jahrh. Von ihm sind in dem berühmten Herbarium des Benedetto Rino vom J. 1415, das sich noch in der Bibliothek von S. Marco befindet, die Pflanzen und Kräuter mit grosser Sorgfalt und merkwürdiger Naturtreue gemalt; so dass gegen 1500 der bekannte Geschichtschreiber und Gelehrte Collenuccio davon sagte: sie scheinen den Seiten vielmehr entsprossen als darauf abgebildet. Dass sie von Amadio, »dem trefflichen venezianischen Maler« herrühren, bemerkt der Urheber der Handschrift eigens in der Vorrede.

s. Pandolfo Collenuccio, Pliniana Defensio adversus Nicol. Leoniceni accusationem. Ferrariae. s. a. (um 1493). Cap. 3. — Morelli, Notizia etc. da un Anonimo. p. 223.

*

Amadio. Es werden verschiedene Meister dieses Namens, Goldschmiede und Medailleure von Mailand aus dem 15. Jahrh., genannt.

Maestro Amadio da Milano, dessen Name sich in Privaturkunden von 1456 findet, war Goldschmied zu Ferrara. Werke von ihm sind nicht mehr nachzuweisen; von einem berühmten Rechtsgelehrten erhielt er Bezahlung für sechs Tassen und eine Platte von Silber, welche wie bemerkt wird »schöne Form und gute Farben hatten«. Er hatte zwei Söhne Pietro und Giambattista, die ebenfalls Goldschmiede waren.

Giambattista vermälte sich in Ferrara mit einer Tochter des Malers Michele Ongaro (von Ungarn?). Er hatte Grundbesitz in dem Gebiete Laguscello. Maler war er wol nicht; sonst läge die Vermuthung nahe, dass er an den Malereien betheiligt gewesen, welche neuerdings in der Pfarrkirche von Laguscello entdeckt worden und aus jener Zeit stammen.

Zu derselben Familie gehören wahrscheinlich die Meister Amadio und Battista Amadei. Von einem Medailleur:

Amadio oder Amadeo, der aus Mailand stammte, sind uns zwei Schaumünzen erhalten, welche einen tüchtigen Meister in der Art des Pisanello bekunden. Die eine auf Leonello von Este, Marchese von Ferrara hat auf dem Avers das Bildniss des Fürsten, das grosse Aehnlichkeit mit der bekannten Denkmünze des Pisanello zeigt und fast als freie in verkleinertem Maßstabe ausgeführte Kopie derselben zu betrachten ist; auf dem Revers ist ein Luchs mit verbundenen Augen, umgeben von der Inschrift: AMA . MEDIOLAN . ARTIFEX . FECIT. Leonello starb im J. 1450; in die Nähe dieses J. wird die Denkmünze zu setzen sein. Die andere ist auf dessen Bruder und Nachfolger, Borso von Este, der 1459 auch Herzog von Modena und Reggio wurde; sie zeigt auf dem Avers das Bildniss des Fürsten in reiferem Alter, gehört also wol der Zeit um 1460 an. Auf dem Revers ein Arabeskenornament, von dem abgekürzten Namen des Künstlers eingefasst.

Die Vermuthung Cicognara's, dass der Medailleur Amadio Eine Person sei mit dem Bildhauer und Architekten Gio. Ant. Amadeo, widerlegt sich schon durch die Geburtszeit (1447) des Letzteren. Wahrscheinlich hiess der Meister Amadio Amadei. Ein solcher war um jene Zeit herzoglicher »Goldschmied und Medailleur« (smaltatore e coniatore) zu Ferrara im Dienste der Familie Este, wie auch dessen Sohn Battista. Ob seinerseits dieser Amadio die gleiche Person mit dem obengenannten Goldschmied Amadio da Milano ist, lässt sich nicht bestimmen; doch scheint dem nicht so, da von Letzterem zwei Söhne angeführt werden.

Abbildungen der beiden Schaumünzen des Amadio in: Trésor de Numismatique et de Glyptique. Paris und Leipzig. 1834.

s. Cicognara, Storia della Scultura. II. 397. — L. N. Cittadella, Notizie relative a Ferrara. I. 687. 688. II. 161.

*

Amadio. Amadio d'Alberto, Architekt, insbesondere Festungsbaumeister und Ingenieur, um 1528 und 1529 thätig. Es sind eine Anzahl von Briefen und Aktenstücken an die und von der Balia (oberste Baubehörde) in Florenz erhalten, welche die Verwendung Amadio's zur Leitung von Festungsarbeiten in Pisa sowie zur Regulirung des Arno betreffen. Einmal 14. Sept. 1528 schickt ihn die Baubehörde statt des Gio. Francesco da S. Gallo nach Pisa, zur Instandsetzung einer Schutzmauer für den »Thurm am Meer« (wahrscheinlich in Livorno); am 3. April 1529 nach Livorno, zur Ausbesserung der Befestigungen, worüber er dann mit der Balia Briefe wechselt; weiterhin in demselben Monat nach Pisa zur Berathung über die Befestigung der »Altstadt«, wozu jedoch der Generalkommissär zu Pisa die Beihülfe Michelangelo's verlangt (desgleichen zur »Ueberschemmung« und zur »Pfählung von Livorno«). An den Verhandlungen über diese Arbeiten nimmt Amadio auch ferneren Antheil, sowie er auch Anordnungen Michelangelo's ausführt. Auch nach Arezzo wird er verlangt: »Michelangelo, wie es heisst, oder wenig-

stens Amadio«. — Von anderen Bauten, die er ausgeführt hätte, ist nicht die Rede.

s. Gaye, Carteggio etc. II. 119. 172. 180—189. 196. 204. 206. 207. 217.

*

Amadori. Francesco (di Guido) Amadori oder dell'Amidore (Amatori), der langjährige Diener Michelangelo's, seines Zeichens ein Bildhauer oder Steinmetz, der nach Bottari auch als Maler geschickt gewesen sein soll, wovon indess Vasari nichts berichtet, † 1556. Er war von Castel Durante unweit Urbino gebürtig, scheint aber in letzterer Stadt seine Heimat gehabt zu haben, da ihn Michelangelo kurzweg Urbino nannte, und kam zu Michelangelo im J. 1530, gleich nach der Belagerung von Florenz, als dessen Schüler Antonio Mini nach Frankreich gegangen war. Er war seinem Herrn bis zu seinem Tode, also 26 Jahre lang, ein so treuer und trefflicher Diener, dass ihn Michelangelo, wie Vasari bemerkt, gleich einem Gefährten hielt, für ihn wie für seine Familie auf's Beste sorgte und ihm schliesslich das einträgliche und leichte Amt eines Aufsehers und Reinigers der Malereien in der Sixtinischen Kapelle verschaffte. Das Dekret, womit Papst Paul III. den »Francesco Amatori d'Urbino« zu dieser Stelle ernannte, ist bei Bottari abgedruckt. Wie grosse Stücke Michelangelo auf seinen Diener hielt, geht aus dem rührenden Briefe hervor, darin er an Vasari über den Tod desselben berichtet: »Ich habe ihn sechs und zwanzig Jahre gehabt und als trefflich und treu erfunden, und nun, da ich ihn reich gemacht und auf ihn als Stab und Trost meines Alters gehofft, ist er mir dahin geschieden und mir keine andere Hoffnung geblieben, als die, ihn im Paradiese wiederzusehen etc.« Michelangelo nahm sich ferner noch insbesondere des Sohnes des Amadori an, dessen Pathe er war: er schrieb deswegen 1557 an dessen Mutter Cornelia. Von dieser wissen wir noch, dass der Herzog Guidobaldo II. von Urbino Bilder von ihr kaufte, welche ihr Mann ihr hinterlassen hatte (vielleicht Werke Michelangelo's).

s. Vasari, ed. Le Monnier. XII. 245. — Bottari, Raccolta di Lettere etc. I. 8. 13. VI. 36—39.— Gaye, Carteggio. II. 93. — Gualandi, Nuova Raccolta di Lettere etc. I. 48 f.

*

Amali. Paolo Amali, Architekt zu Rom, nach dessen Zeichnung 1643 die dem Palazzo Venezia zugekehrte Seite des Palastes Doria Pamfili in stattlichem Barockstil erbaut wurde. Auch sind nach seiner Zeichnung die Stuck-Verzierungen auf der Haupttreppe des Palastes ausgeführt. Von dem Meister, dessen Tüchtigkeit innerhalb der Kunst der Zeit jener Bau bezeugt, hat sich sonst keine Kunde erhalten.

s. Titi, Ammaestramento di Pittura etc. — Nibby, Itinéraire de Rome. 1834. I. 32.

*

Amalteo. Pomponio Amalteo, Maler, geb. 1505 zu San Vito in Friaul, † daselbst 1584. Der Sohn eines Leonardo della Motta aus Pordenone und Schüler von Giovanni Antonio Pordenone, scheint er von dem grossen Meister die Gewandtheit geerbt zu haben auf grossen Flächen Fresken mit Bravour zu malen. Er arbeitete rasch und noch mit Geschick im J. 1583.

Pomponio, welcher der Zeit des Verfalls der Kunst angehört, wurde nie zu grösseren Arbeiten ausserhalb Friauls gerufen, und blieb deshalb stets bei der Nachahmung des Pordenone. Dabei zeigt er wol die Fähigkeit guter Naturauffassung, aber wenig Originalität in der Komposition und noch weniger Feinheit in der Wiedergabe von Form und Ausdruck. Seine Fresken sind lebendig, keck auf die Wand geworfen, skizzenhaft, auch in der Farbe nicht ohne Reiz; dabei mit allerlei Pferden und sonstigen Thieren reichlich ausstaffirt. Seine Staffeleibilder sind dagegen häufig matt und flau und besonders schwach in der Vertheilung der Licht- und Schattenmassen. Die grosse Eigenschaft, welche Pordenone besass, kraftvoll übertriebene Bewegungen, wenn nicht mit aller Formbestimmtheit, doch mit Schwung zu schildern, hat Pomponio nur in dem Maße eines Schülers gehabt, der das Gegebene wiedergibt, ohne dass sein Schaffen auf selbständigen Naturstudien beruhte. So fällt dem Beschauer mehr die Oberflächlichkeit des Nachahmens als die Kraft der Originalität auf.

Laut einer Ueberlieferung hat Pomponio mit Pordenone im J. 1520 im Dom zu Treviso gearbeitet. Es werden dort in der Kapelle Broccardi zwei Figuren von Heiligen (rechts und links von Tizian's Verkündigung) gezeigt, die er gemalt haben soll. Doch wäre es merkwürdig, wenn ein Jüngling von 15 Jahren solche Arbeit liefern konnte. War Pomponio 1520 in Treviso, so hatte er wol nichts anderes zu thun als die Farben des Meisters zu mischen; und hat er überhaupt in der Kapelle gemalt, so fällt diese Thätigkeit in eine spätere Zeit. Weiterhin soll Pomponio in Belluno, um 1529, die grosse Notaren-Halle mit Gegenständen aus der Römergeschichte ausgeschmückt haben; doch lässt sich kaum angeben, wegen des schlechten Zustandes, in dem die Bilder sich befinden, welcher Entwickelungsperiode des Malers sie angehören. Schon vor 50 Jahren konnte Mantoani in einer Lobrede auf Amalteo diese Fresken als fast nicht mehr vorhanden beschreiben; und nur mit Hülfe der Inschriften auf Toller's Radirungen konnte man errathen, dass die vier grossen Kompositionen die Wasserprobe der Vestalin, die Katilinarische Verschwörung, und die Urtheile, welche Brutus und Titus Manlius Torquatus an ihren Söhnen vollstrecken liessen, darstellten. Erst aus der Reihenfolge von Bildern, die Pomponio 1533 und 1534 in San Vito und Ceneda vollendete, kann man ersehen, wie es

mit seiner Kunst wirklich stand und wessen Schüler er gewesen war.

Die erste historische Kunde, die wir von Pomponio haben, begegnen wir in den Akten des Prozesses, den er gegen seinen Schwiegervater Girolamo de'Sbrojavacca vor dem Gericht zu Udine führte, um die Mitgift seiner verstorbenen Frau Tisa de'Sbrojavacca ausgezahlt zu erhalten. Eine zweite Nachricht finden wir in einem Heiratskontrakt, worin er am 29. Juni 1534 Graziosa, Tochter des Malers Pordenone, zu ehelichen verspricht. Aus späteren Zeiten haben wir zahlreiche und eben so sichere Nachrichten; wie er z. B., nachdem er 1439 ein eigenes Haus in San Vito gegründet hatte, sich 1541 zum dritten Mal mit Lucrezia Madrisio aus Udine vermälte; wie er im März 1542 sich als Agent an dem Prozess betheiligte, den Balthasar, Pordenone's Bruder, gegen die Frescolini führte, um Antheil an des Malers Nachlass zu gewinnen. Weiter noch erfahren wir aus den Archiven, wie er sein eigenes Grabmal in S. Lorenzo zu San Vito 1561 baute, wie er 1562 Podestà von San Vito wurde und zwei seiner Töchter, die älteste (vor 1572) an Sebastiano Secante, die zweite Quintilia (1570) an Giuseppe Moretto (beide waren Maler) verheiratete.

Das älteste erhaltene Bild Pomponio's befindet sich im Dom zu San Vito und stellt fünf Heilige, darunter Rochus, Appollonia und Sebastian dar. Es trägt die Inschrift Pomponius pinxit MDXXXIII; und wenn es sonst nicht bekannt wäre, dass wir einen Schüler Pordenone's vor uns haben, würde es hier augenscheinlich. Eine breite Pinselführung und Freiheit des Auftrags bezeugen, dass der Maler damals schon im Stande war, die Schulkunst Giovanni Antonio's sich anzueignen. Zugleich aber zeigt sich, dass P. als wandernder Bursche Gelegenheit gehabt haben muss nicht nur Pordenone, sondern auch Tizian zu studiren; denn die Farbe ist glänzender, die Zeichnung sorgfältiger, als sie gewesen wären, hätte der Maler nur den einen Meister nachgeahmt.

Nach einer Ueberlieferung von Renaldis wurden die Fresken in der Halle des Stadthauses zu Ceneda erst 1534 vollendet; doch sind sie vielleicht später ausgeführt worden. Auf einem dieser Bilder vertheidigt der junge Daniel, gegen die Ältesten gewendet, die keusche Susanna: auf einem zweiten kniet die Mutter vor Salomo, der dem Henker Befehl gibt das lebende Kind zu theilen. Ein drittes Bild stellt die Mutter vor, die dem Kaiser Trajan ihr todtes Kind zeigt und ihn um Gerechtigkeit gegen den Mörder anruft. Zu Pferd, in schöner Haltung deutet Trajan seinem heranreitenden Sohne die Schuld an. Diese Bilder, zum Theil beschädigt, sind ganz im Geist des Pordenone gehalten und diesem sogar von Ridolfi zugeschrieben worden. Voll Leben in den Bewegungen und Geberden der Figuren, voll Kraft in der Handlung, sind sie dagegen leicht und skizzenhaft ausgeführt.

Bedeutender, schöner und vollendeter sind die Wandmalereien in der Kirche S. Maria de'Battuti zu San Vito, wo P. den ganzen Chor ausgemalt hat. Oben in der Kuppel die Himmelfahrt, d. h. der Heiland in den Wolken die Jungfrau empfangend und mit dem Finger zeigend, wie Gott Vater über ihnen schwebt und beiden den Segen ertheilt; unten die Jünger, Doktoren, Sibyllen und Volk gen Himmel emporschauend; in vier Medaillons an der Wölbung Daniel in der Löwengrube von Habakuk und dem Engel genährt, das Opfer Melchisedek's, das Opfer Abraham's und Lot's Flucht aus Sodom. Auf der Wand links in den Lünetten die Vertreibung Joachim's und Anna's aus dem Tempel und die Geburt Maria's; unterhalb derselben der Besuch Maria's im Tempel; in der Seitenlünette rechts die Verkündigung und Heimsuchung, darunter die Anbetung der Könige und die Flucht nach Egypten; auf dem Eingangsbogen zwei kolossale Gestalten Paulus und David. Ueberall stösst man auf Erinnerungen an Pordenone; bei Betrachtung der Kuppel denkt man unwillkürlich an die Kapelle Broccardi zu Treviso, oder an die Fresken im Chor der Kirche zu Travesio. Die Zeit der Vollendung ist in der Inschrift unterhalb der Wölbung angegeben: Dei paræ Virginis Collegio jubente pictura hæc Roberto corona rectore principium habuit MDXXXV. Vasari erzählt, dass Kardinal Maria Grimani mit einem Adelsbrief den Künstler belohnte. Solche Auszeichnungen müssen damals billig gewesen sein; denn gibt man zu, dass in diesen Fresken hie und da viel Feuer, Leben und natürliche Bewegung in den einzelnen Figuren, auch Fantasie der Darstellung zu finden ist, so bleibt doch manches zu tadeln, wie die vernachlässigte Zeichnung, die groben Umrisse und die Undurchsichtigkeit der Schattenfärbung. Oft ist man durch kolossales Maß der Gestalten, öfter durch schwache Raumvertheilung oder Mangel an Gleichgewicht gestört; und vollen Ersatz dafür findet man nicht in der Pracht und Glut der Farben.

Gleich grossartig an Zahl und Grösse sind die Fresken, welche, 1538 bestellt, in der Kirche zu Prodolone in Friaul 1542 vollendet wurden. Es sind hier wiederum Szenen aus dem Leben des Heilands und der Jungfrau dargestellt. An beiden Seiten des Altars der kreuztragende Christus und die Himmelfahrt, darüber in Lünetten Christus und die Schriftgelehrten, und Christus, den heiligen Frauen den Segen ertheilend; links in zwei Lünetten die Verkündigung Anna's und die Begegnung Joachim's und Anna's, darunter eine reiche Komposition der Geburt Christi, die, schön geordnet und lebendig gruppirt, doch nachlässig gemalt ist. Rechts oben der Besuch Maria's im Tempel und ihre Vermälung, unten die Beschneidung und, gut komponirt, die Anbetung der Könige. — Von sieben Figuren der Tugenden, einst in der

Wölbung des Eingangsbogen's, existiren noch Die Weisheit, Die Milde, Der Glaube, Die Hoffnung und Die Gerechtigkeit. In vier Abtheilungen des Gewölbes finden wir die Krönung Maria's, Gruppen von Propheten, Sibyllen, Heiligen und Engeln, und die Symbole der vier Evangelisten. Unerachtet alles Blau in den Feldern abgekratzt worden ist und vieles sonst beschädigt erscheint, sind diese Fresken als Werke Pomponio's bedeutend und gehören zum Besten was er geliefert hat.

Von den übrigen Wandmalereien Pomponio's sind besonders zu erwähnen die Orgelflügel und Brustwehre in der Kirche zu Valvasone (1544), der Chor der Kirche zu Baseglia (1544—50), der Chor der Kirche zu Lestans (1545—48), die Orgelflügel im Dom zu Udine (1555), dreimal die Grablegung (1572) im Dom zu San Vito; im Monte di Pietà zu Udine und im Dom zu Casarsa, und das Orgelhaus im Dom zu Oderzo. Nach Treviso, wo er als Jüngling mit Pordenone gewesen sein soll, kam Pomponio wirklich im J. 1564 und malte daselbst das grosse Bild mit vier Heiligen, das sich noch in S. Niccolò befindet. Damals mag es gewesen sein, dass er die Figuren in der Nische der Kapelle Broccardi ausführte, wie auch die Fresken, deren Ueberreste noch heute an der Porta Altina zu sehen sind.

Die Pietà, die er für Casarsa malte, scheint im J. 1576 vollendet gewesen zu sein. Damals hat wol auch Pomponio die Fresken von Pordenone im Dom zu Casarsa ausgebessert; Gemälde an denen man deutlich sieht, wie der flüchtigere Stil des Schülers sich an die vollendetere Arbeit des Meisters angeschmiegt hat. Es würde zu weit führen, die zahlreichen Werke dieses schnell arbeitenden Meisters alle zu beschreiben; doch sind sie in dem nachfolgenden Verzeichnisse angeführt.

Ueber den Bruder Pomponio's, Girolamo, und seine Tochter Quintilia s. die folgenden Artikel. Pomponio hinterliess in Friaul eine zahlreiche Schule, zu der insbesondere die verschiedenen Secante gehören, deren Einer, Sebastiano, seine älteste Tochter geheiratet hatte; ausserdem Cristoforo Diana, Pietro Ant. Alessio, Giulio Urbanis und wenigstens mittelbar Marco Tiussi.

Verzeichniss seiner Werke.

1) 1520? Zwei Figuren: die hh. Petrus und Andreas (lebensgrosse) Fresken. In der Altarnische der Kapelle Broccardi im Dom zu Treviso. s. Text.

2) Ueberreste an der Porta Altina zu Treviso. s. Text.

3) 1529? Fresken, mit Gegenständen aus der römischen Geschichte im Stadthaus (Notaren-Halle) zu Belluno. Fast unsichtbar. s. Text.

4) 1533. Die hh. Rochus, Appollonia, Sebaist an und zwei andere HH. lebensgross auf Leinwand, mit der Inschrift: »POMPONIUS PINXIT MDXXXIII« im Dom zu S. Vito. s. Text

5) 1534. Fresken im Stadthaus zu Ceneda. Daniel und Susanna, das Urtheil Salomonis, das Urtheil Trajans (lebensgross), beschädigt. In Bezug auf die Entstehungszeit dieser Fresken ist zu bemerken, dass das letztgenannte Bild von Andrea Zucchi gestochen worden ist; die Radirung soll nach Maniago folgende Inschrift haben: Pinxit Cenetæ Pomponius Amalteus ætatis suæ annorum undeviginti nimirum septimo ante mortem — Bernardus Trevisanus misertus tanti viri vicem, obscuritatemque nominis, qua immerito premebatur, are incidendum curavit. Das Bild würde also in das J. 1558 zu verlegen sein. s. Text.

6) Gemälde in Leimfarben: Gegenstände aus dem Leben des hl. Titian. Früher Theile des Orgelhauses, später nach Maniago in der Sakristei des Domes zu Ceneda; verschollen.

7) 1535. Fresken in S. Maria de Battuti zu S. Vito. Szenen aus dem Leben des Heilands und der Jungfrau, theilweise beschädigt, mit der Inschrift wie oben. s. Text.

8) 1538—42. Fresken im Chor der Kirche zu Prodolone im Friaul. Szenen aus dem Leben des Heilands und der Jungfrau. Die blaue Luft und Gewände abgerieben; die Lünetten stark nachgedunkelt. Pomponio erhielt für diese Arbeit 225 Ducaten. s. Text.

9) 1542. Altarbild in San Lorenzo zu Varmo: Maria mit dem Kind und Engeln, zwischen den hh. Johannes dem Evangelisten, Gregorius, Joseph und Stephan, von Männern und Frauen einer Brüderschaft angebetet. Mit dem Datum MDXLII. Dieses Bild, auf Leinwand, oben abgerundet, ist in schlechtem Zustand, scheint aber zu den bedeutenden Arbeiten des Meisters zu gehören.

10) 1542—44. Orgelflügel im Dom zu Valvasone: Das Sammeln des Manna; Begegnung Abrahams und Melchisedek's; Opfer Abrahams. Brustwehr: Hochzeit zu Kana, Vertreibung aus dem Tempel, der See von Bethesda, die Speisung der 5000, Magdalena mit Christus im Hause des Pharisäers. Die Flügel in den Farben verblasst.

11) 1544—50. Fresken im Chor der Kirche zu Baseglia: Szenen aus der Legende des heiligen Kreuzes. Hinterwand über dem Altar die Grablegung; rechts und links der kreuztragende Christus (halb zerstört), Christus wird auf das Kreuz genagelt (zwei Drittel verschwunden), Abnahme vom Kreuz (theilweise abgefallen), Aufrichtung des Kreuzes, Heraklius das Kreuz nach Jerusalem tragend und Christus vor Pilatus, beide fast verwischt. Kuppel: Christus (nachgedunkelt) zwischen der Jung-

frau und Johannes, Doktoren, Evangelisten, Sibyllen und Propheten. Wölbung des Chorbogens: Putten und unten Caritas und Fides. Vorn am Bogen die Verkündigung; mit der Inschrift: (unter der Caritas:) MDL ADIXXIII SOTO L ADMINISTRATIO DE PIERO CHANDON. An der Fassade der Kirche sieht man noch in Fresko die Gestalt des hl. Christophorus und Guirlanden von Blumen und Früchten, innerhalb der Kirche noch eine hl. Helena. Die Quittung für die letzte Bezahlung dieser Wandmalereien ist 1570 datirt.

12) 1545—48. Fresken im Chor der Kirche zu Lestans. Hinter dem Altar Christus auf dem Ölberg (fast ausgelöscht), Christus von Pilatus dem Volke vorgestellt, Besuch der Jungfrau im Tempel, Vermälung (sehr verdorben und theilweise erneuert); rechts und links Abnahme vom Kreuz, Auferstehung, Christi Geburt, Noli me tangere, David die Harfe spielend, Joachim und der Engel, das Abendmahl, der flammende Busch, die Geburt Mariae (stark restaurirt), die Vertreibung aus dem Paradies, der Tod Abels, die Schöpfung. In der Wölbung: Sibyllen, Propheten, Engel und die Krönung Maria's; in der Wölbung des Eingang-Bogens, Büsten von Heiligen, und die hh. Rochus und Johannes der Täufer. Der Lohn für diese Fresken wurde 1548 bezahlt.

13) 1546. Altarbild im Dom zu Cividale, früher im Kloster della Cella. Verkündigung (auf Leinwand) mit der Inschr.: POMPONIUS AM. PINGEBAT MDXLVI MENSE IVNII. Die Gestalt Gottvater's oben erinnert wie auch die Behandlung an Pordenone. Die Färbung ist flach und mit wenig Schatten gehoben.

14) 1547—49. Altarbild in San Martino zu Valvasone: Oben Christus mit Engeln und Heiligen, unten der hl. Martin, welcher seinen Mantel mit den Armen theilt, die hh. Stephan und Johannes der Täufer. Schönes Werk Pomponio's, an Gaudenzio Ferrari und die Maler von Vercelli erinnernd.

15) Altarbild in derselben Kirche: Maria mit dem Kinde und die hh. Sebastian, Rochus, Franz mit zwei Engeln. Schwache Arbeit.

16) 1553—55. Orgelthüren im Dom zu Udine (lebensgrosse Fig. auf Leinwand): Der See von Bethesda; Auferstehung des Lazarus, Vertreibung aus dem Tempel; auf letzterem: POMPONI AMALTEI MDLV APRIL. Die ganze Arbeit wurde bezahlt mit 225 Dukaten. Die Bilder sehr beschädigt und ausgewaschen.

17) 1556. Altarbild im Dom zu La Motta: Maria mit dem Kind und den hh. Domenikus und Bernardinus, oben Gottvater in einer Glorie. Mit der Inschrift: POMPONII AMALTHEI MOTHAE CIVIS ET INCOLAE MDLVI IVNII.

18) 1564. Altarbild in San Rocco zu La Motta: Oben Christus zwischen der Jungfrau und dem Täufer, unten die hh. Antonius, Jakob, zwei Franziskaner und Engel. Mit der Inschrift: POMPONII AMALTHEI. MDLXIV.

19) 1564. Altarbild im Dom zu Treviso (lebensgrosse Fig. auf Leinw.): Oben das Kreuz und ein Engelchor, unten die hh. Antonius, Jakob, Bernardinus und Diego und drei spielende Engel. Bez.: POMPONIUS AMALTHEI. MDLXIIII. Schwaches Bild.

20) 1565. Altarbild in der Cappella Montereale im Dom zu Pordenone (lebensgrosse Fig. auf Leinw.): Die Flucht nach Egypten. Anmuthiges Bild mit schöner Landschaft und vielen Thieren. Etwas nachgedunkelt. Mit der Inschrift: POMPONII. AMALTHEI ANNORUM LX. MDLXV.

21) 1566. Drei kleine Kompositionen im Dom zu San Vito: 1) Samaritanerin am Brunnen. 2) Magdalena zu Füssen Christi. 3) Fusswaschung. Diese Bilder auf Leinwand waren Orgelflügel; auf dem dritten ist die Inschrift: POMPONII AMALTHEI ANNORUM LXI MDLXVI. Sehr beschädigt.

22) 1569. Doppelbild im Dom zu San Daniele: die Vermälung Marias und die Beschneidung; auf ersterem: POMPONIUS AMALTEUS MDLXIX. Mit röthlichen und doch aufgetragenen Farben gemalt.

23) 1569. Altarbild in der Kirche zu Osopo: Maria im Himmel, unten die hh. Petrus und Rochus. Stark beschädigt.

24 u. 25) 1570—72. Fresken im Chor der Kirche zu Maniago; an der Decke: Geburt, Kreuzigung, Auferstehung Christi, jüngstes Gericht, Evangelisten und Doktoren. Altarbild daselbst: Christus im Himmel, unten die hh. Johannes der Täufer, Petrus, Johannes der Evangelist und zwei andere HH. Auf einer Predelle Darstellungen aus dem Leben Johannes des Täufers. Die Fresken sind beschädigt, das Bild abgerieben.

26) 1572. Altarbild in der Sakristei des Doms zu San Vito: Der todte Christus beweint. Mit der Inschrift: POMP. AMALT. AN LXXII EXVOTO PINXIT MDLXXII.

27) Altarbild in derselben Kirche: Auferstehung.

28) 1574. Das Abendmahl im Saal des Stadthauses zu Udine. Nach Maniago mit Inschrift und obigem Datum. Das Bild ist zu hoch gehängt, um gut gesehen zu werden.

29) 1574. Im Municipio, früher im Castello, zu Udine: Christus, die hh. Markus, Laurentius, Martin mit dem Luogotenente und Abgeordneten von Udine. Bez: POMPONIUS AMALTHEUS MDLXXIIII.

30) 1576. Altarbild im Monte di Pietà zu

Udine: Grablegung. Im Stil von Schiavine und Paolo Veronese, ohne Kraft in der Ausführung; sehr nachgedunkelt und restaurirt. Bez.: REDEMTORI .... DICATUM. POMPONIUS AMALT MDLXXVI.

31) 1576. Altarbild im Dom zu Casarsa: Abnahme vom Kreuz.

32) 1576. Altarbild in derselben Kirche. Auferstehung, mit der Inschr.: M[e] Cristofol d. Cotti liberato dal pericolo et peste l'anno 1576. Sehr beschädigt.

33) 1578. Altarbild in S. Pietro Martire zu Udine, früher in S. Vito. Tod Peter Martyr's. Gut komponirt, doch von unangenehmer Farbe. Mit der Inschrift: POM. AMALT. MUNUS MDLXXVIII. (Nach Altan 1579.)

34) 1579. — Fresken des Chors der Kirche von Pravisdomini.

35) 1580. Die Heimsuchung in Casa Amalteo zu Oderzo. Gez.: POMPONIO AMALT MDLXXXX.

36) 1583. Altarbild im Dom zu Portogruaro. Oben: Maria mit dem Kind; unten die hh. Jakob, Antonius, Abbas und Rochus, mit zwei über ihnen schwebenden und drei musizirenden Engeln. Mit der Inschrift: MDLXXXIII POMPONIO AMALTHEO IN ÆTATE DE ANNI LXXVIII. Schwaches Bild.

37) Altarbild im Dom zu S. Vito genannt Vergine del Rosario. Von G. Moretto vollendet. Mit der Inschrift: Candore vincens lilia. Virgo precantum vocibus, aures benignas applica. Inchoavit Pomponius Amaltheus perfecit Joseph Morethus MDLXXXVIII.

38) Rundbilder in Casa Carli zu Gemona, früher in der Kirche daselbst.

39) Der hl. Christoph in Fresko an der Fassade der Casa Belloni zu Udine, in schlechtem Zustande erhalten.

40) Fünf Bilder auf Leinwand am Orgelhaus im Dom zu Portogruaro mit Darstellungen aus der Legende des hl. Andreas.

41) Fresken im Seminario zu Portogruaro: Hl. Familie und der hl. Christoph, zweifelhaft.

42) Fresken in der Vorhalle des Stadthauses zu Serravalle: Maria und Kind und die hl. Katharina (theilweise abgefallen), der hl. Andreas, der Löwe des hl. Markus, Justizia (übermalt.) Schadhaft und nicht ganz sicher von Pomponio's Hand.

43) Orgelflügel im Dom zu Serravalle; die hh. Agatha Bartolomaeus, Petrus und Catharina, zweifelhaft.

44) Der hl. Christoph in Fresko an der Dom-Fassade zu Glaris bei Prodolone (fast ausgelöscht). Mit Ueberresten von Pomponio's Namen; ... MDX .... III MENSE IVNII.

45) Altarbild in Santa Maria zu Tolmezzo. Vermälung der hl. Katharina, mit den hh. Lucia und Appollonia. Stark übermalt.

46) Orgel-Wände im Dom zu Oderzo (auf Leinwand): Geburt Johannis, Predigt, Taufe Christi, Enthauptung, die Tochter der Herodias mit dem Haupt des Johannes. Orgel-Flügel daselbst: Christi Geburt, Auferstehung und Transfiguration. Auf letzterm Bild die Inschrift: POMPONII AMALTHEI. Diese Bilder sind alle mehr oder weniger beschädigt und übermalt.

47) Altarbild in S. Margarita zu Arzene: die hl. Margarita zwischen den hh. Sebastian und Rochus. Von Maniago dem Pomponio zugeschrieben.

48) Altarbild in der Kirche zu Castione: Hl. Familie mit den hh. Rochus und Sebastian. Mit Unterschrift. Nach Maniago ächt aber schwach.

49) In derselben Kirche: Ausgiessung des Heiligen Geistes.

Verschiedene Fresken des Meisters auf Häusern in S. Vito (darunter auf seinem eigenen aus dem J. 1539), im Castello und in einem Kloster zu Udine sind zu Grunde gegangen, einige Oelbilder, darunter eine Altartafel aus der Kirche S. Rocco bei S. Vito (fünf Heilige darstellend) und eine Altartafel aus S. Francesco bei Udine (der hl. Franziskus die Wundmale empfangend), sind verschollen.

s. Jacopo Mantoani, Elogio di Pomponio Amalteo in: Discorsi letti nella Accademia di Belle Arti in Venezia 1835 (auch San Vito 1838). — Altan di Salvarolo, Memorie intorno alla Vita ed alle Opere di Pomp. Amalteo. Im 48. Band der Raccolta d'Opuscoli (Calogiera) Venezia 1828 ff. pp. 120. 130. 131. 132. 137. — Vincenzo Joppi, Documenti Inediti sulla Vita ed Opere del Pitt. Pomp. Amalteo. 4. Udine 1869. 36 pp.

Vasari ed. Le Monnier. IX. 40. — Ridolfi, Le Maraviglie etc. I. 173 — 174. — Lanzi, Storia Pittorica III. 82. — Renaldis, Della Pittura Friulana. Udine 1798. pp. 22. 46. — Conte Florio Miari, Dizionario Bellunese. Belluno 1843. p. 54. — Lucio Doglioni, Notizie di Belluno. Belluno 1816 p. 18. — Federici, Memorie Trevigiane II. 12. 13. — Crico, Lettere sulle Belle arti Trivigiane. pp. 24. 61. 240. 256—7. 262. — Maniago, Storia delle Belle Arti Friulane pp. 99. 100. 208. 216—19. 221—225. 227—30. 347—55. — Zanotto, Pittura Veneziana p. 80. — Crowe and Cavalcaselle, History of Painting in North Italy. II. 304—309.

Crowe und Cavalcaselle.

Bildniss des Künstlers in: Mantoani, Elogio etc. (s. Lit.) 8.

a) Von ihm radirt:

Adam und Eva von den Engeln aus dem Paradiese vertrieben. Auf dem Baum die Schlange. In den Wolken Gottvater von Engelsköpfen umgeben. Unter dem rechten Fusse des Engels:

Pomponi Friulensis Fecit 1578. H. 158 millim. br. 128. Äusserst seltenes Blatt.

b) Nach ihm gestochen:

Das Urtheil des Trajan. Nach dem Freskogemälde im Stadthause zu Ceneda. Gest. zu Venedig von Andrea Zucchi. Mit der in dem Verzeichniss der Werke unter No. 5 angeführten Inschrift. gr. Fol. In: T. Viero, Raccolta di Opere scelte di Pittori della Scuola Veneziana disegnate ed incise da Le Febre, da S. Maniago e da A. Zucchi etc. Venezia 1786.

s. Zani, Enciclopedia II. п. 253. — Brulliot, Monogr. III. No. 1062. — Nagler, Monogr. IV. No. 2193.

W. Schmidt.

Girolamo Amalteo, Bruder (wahrscheinlich der jüngere) des Pomponio, der namentlich in Malereien von miniaturartigem Maßstab grosse Geschicklichkeit gehabt haben soll. Doch wird berichtet, dass er auch einige Fresken ausgeführt, seinem Bruder in der Kapelle des Hospitals von S. Vito geholfen und eine Altartafel in Oel (Madonna mit Heiligen) für eine Kirche daselbst gemalt habe. Er starb bei jungen Jahren, sonst würde er, sagt Renaldis indem er sich dafür auf einen alten Gewährsmann beruft, dem berühmten Pordenone gleichgekommen sein. Daraus hat man wol mit Recht geschlossen, dass er bis zu seinem Tode malte, und demnach ist die um ein Jahrhundert spätere Erzählung Ridolfi's von der Eifersucht Pomponio's auf seinen Bruder eine blosse Anekdote. Ridolfi sagt nämlich, dass Pomponio, als er jene Altartafel in S. Vito gesehen, befürchtete von Girolamo übertroffen zu werden und daher seinen Bruder bestimmte sich dem Kaufmannsstande zu widmen, indem er ihm eine Jahresrente von 100 Dukaten aussetzte.

s. Renaldis, Della Pittura Friulana etc. — Ridolfi, Le Maraviglie dell'Arte etc. Ed. sec. I. 174. — Lanzi, Storia Pittorica etc. II. 83. —

Quintilia Amalteo, eine der beiden Töchter des Pomponio, gleichfalls in der Kunst thätig, und zwar sowol in der Malerei als in der Plastik. Sie soll hauptsächlich Bildnisse ausgeführt haben. Vermält mit dem Maler Gioseffo Moretto (s. diesen).

*

Amama. Franz von Amama (Ammama), Aquarellmaler, lebte am Ende des 17. Jahrh. zu Altona und Hamburg. Er war der erste Lehrer des Balthasar Denner. Landschaften, Vögel und besonders Blumen soll er vortrefflich in Miniatur gemalt haben. Eine grosse Sammlung von Blumen in natürlicher Grösse war aus der Verlassenschaft eines seiner Schüler, Namens Hiddinga, 1772 zum Verkaufe ausgestellt. In dem Kabinet des Hof- und Landgerichtsadvokaten Schmidt zu Kiel befand sich (1809) eine Geburt Christi, die gefällig gemalt und lebhaft kolorirt gewesen sein soll. Auch findet man von ihm kleine saubere Landschaften in Rothstift, meistentheils Ansichten aus der Hamburger Gegend.

s. Hamburgische Künstlernachrichten 1794. p. 87. — Füssli, Neue Zusätze. — Hamburger Künstlerlexikon.

W. Schmidt.

Aman. Johann Aman, Architekt, geb. 19. Mai 1765 in Skt. Blasien, † 28. Nov. 1834 in Wien. Als Sohn eines Tischlers, sollte er ursprünglich das Gewerbe seines Vaters ausüben. Seine frühe entwickelte Neigung zum Zeichnen und einige Proben seiner Begabung erwarben ihm Gönner im Stifte Skt. Blasien, so dass sich 1789 der Abt des Stiftes bestimmt fand, ihn zur weiteren Ausbildung an die Akademie der Künste nach Wien zu senden, wo er nach zwei Jahren den ersten Preis erhielt. Zurückgekehrt in seine Heimat trat er noch 1791 in die Praxis der Baudirektion zu Freiburg, wo ihm der Bau einer Kirche und eines Pfarrhofes anvertraut worden war. Im J. 1793 trat er auf Kosten des Abtes Gerbert von Skt. Blasien eine Reise nach Italien an, welche bis zum J. 1795 sich erstreckte. In Rom machte er unter Anleitung des preuss. Hofrathes v. Hirt eingehende Studien und wurde aus Anlass einer Darstellung des ursprünglichen Zustandes des Tempels der Vesta zum Ehrenmitglied der Akademie von S. Luca ernannt. Nachdem Aman sich im J. 1796 zum ersten Male vermält hatte, übersiedelte er 1796 nach Wien, wurde 1803 zum Hof- Unterarchitekten und 1812 zum ersten Hofarchitekten ernannt und entwickelte in Wien als Architekt eine grosse Thätigkeit. Der Tod seiner dritten Frau im J. 1832 erschütterte sein Gemüth so tief, dass er in Trübsinn verfiel, welcher ihn bis zu seinem Tode nicht mehr verliess.

Aman gehörte als Architekt der klassischen Richtung an. Er besass ein nicht geringes Talent für Konstruktion und einen edlen Sinn für räumliche Verhältnisse. Zu seinen Leistungen in Wien gehören das Müller'sche Gebäude am Franz Josephs-Quai (1797); der Plan für das Theater an der Wien (1803), mit Ausschluss der Einrichtung des Zuschauerraumes; die beiden Dorotheerhöfe in der Stadt (1802); Alxingers Grabmal; die Restauration des Skt. Stephansdomes (1810—1815); die Verschönerung des Lustschlosses zu Schönbrunn (1817—1819); der Altar der Skt. Josephs-Kapelle in der Hofburg. Um 1817 arbeitete er die Pläne zu einem neuen Hoftheater aus, die jedoch nicht zur Ausführung kamen. — In Pest arbeitete er 1808—1812 das neue Theater.

s. Hormayr's Archiv für Geschichte 1824. p. 555. — Pietznigg, Mittheilungen aus Wien 1835. Aprilheft: Biograph. Skizze etc. aus Aman's Leben; Mai-, Juni- und Juliheft: Notizen über Aman's merkwürdigste Bauten. — Wurzbach, Biographisches Lexikon I. 24.

K. Weiss.

Aman. Aman de Valachie wird ein moderner Maler auf folgendem Bl. genannt:

Bataille d'Oltenitza Gagnée par les Turcs, le 4 Novembre 1853. Peint par Aman de Valachie. Lithogr. par A. Bayot. Goupil & C. gr. qu. Fol.

W. Schmidt.

Amand. Jacques - Francois Amand, Maler und Radirer, geb. zu Gault bei Blois im J. 1730, † zu Paris den 7. März 1769. Er machte seine Studien unter der Leitung Pierre's, erhielt im J. 1756 für sein Gemälde, Samson von Delila den Philistern ausgeliefert, den ersten römischen Preis und wurde den 26. Sept. 1767 nach Vorlage seines Bildes aus der Geschichte Hannibal's, das damals einen gewissen Erfolg hatte, nach seinem Tode ausgestellt wurde und sich jetzt im Museum zu Grenoble befindet, in die Akademie aufgenommen. In den Salons von 1765 und 1767 befanden sich von ihm eine Anzahl Bilder aus der antiken Geschichte und Mythologie. Diderot bespricht mehrere von ihnen; in den Skizzen findet er wol eine gewisse Wärme und Bravour der Behandlung, dagegen in den ausgeführten Gemälden nur eine kalte Schaustellung gleichgültiger Figuren. Mariette besass von dem Künstler mehrere Zeichnungen aus der Zeit seines römischen Aufenthaltes und fand sie bemerkenswerth; es sind wahrscheinlich dieselben, welche jetzt das Kabinet der Handzeichnungen im Louvre besitzt. — Es heisst, dass A. mit einer guten Erziehung und allen Vorbedingungen zu einer erfolgreichen Laufbahn in Folge seines zaghaften Charakters doch wenig zu erreichen vermochte, darüber sich grämte und so noch ziemlich jung an Jahren starb.

A. hat auch einige Bll. radirt (s. a) No. 1—4), mit einer feinen und leichten Nadel, die jedoch etwas Dürftiges und Weiches hat.

Man hat früher zwei Künstler des Namens Amand angenommen, Jacques und Jean François; von dem zweiten sollten die Radirungen, dann aber auch Prospekte der Stadt Rom und ihrer Umgebung herrühren. Letzteres wie überhaupt der Name Jean François ist ein Irrthum.

s. Mariette, Abecedario unter Amand (in: Archives de l'Art Français). — Diderot, Oeuvres. Paris 1821. VIII (Salon 1765) 321—324. — Bellier de la Chavignerie, Dict., wo das Verzeichniss seiner 1765 und 1767 ausgestellten Werke.

J. J. Guiffrey.

a) Von ihm radirt.

1) Eine junge Mutter, sitzend, ihrem nackten auf ihren Knien liegenden Kinde zu essen gebend. H. 117 millim. br. 77. Baudicour 1.
   I. Vor: page 19.
   II. Mit: page 19. In Basan's Dict. von 1789.
2) Der durch den eingeschlafenen alten Lehrer unterbrochene Unterricht. H. 120 millim. br. 76. B. 2.
3) Landschaft. Links ländliche Gebäude, rechts im Vordergrund ein Mann und ein Mädchen sitzend, neben ihnen steht ein Kind. H. 231 millim. br. 297. B. 3.
4) Landschaft. In der Mitte eine alte Kirche oder Kapelle. Im Vordergr. zur Rechten geht ein Mann mit einem Sack über der Schulter und einem Stock in der Linken. Auf einer Tafel über der Kirchthüre: amand del. et sc. kl. Fol. Fehlt Baud. Ottley 2.

b) Nach ihm gestochen:

1) Atelier du Sieur Jadot, Menuisier cy devant Eglise St. Nicolas. Unten 6 französ. Verse. Amand del. P. Chenu sc. qu. Fol.
2) —— Dass. Le Bas exc. qu. Fol.
3) Die Apfelverkäuferin. Gest. von Franc Guérin. Gegenstück zu der Kastanienverkäuferin von Schall (Challe?). Aus dem handschriftlichen Nachlasse Heineken's.

s. Heineken, Dict. — Catalogue Paignon-Dijonval. — Katal. Winckler. — Ottley, Notices. — Le Blanc, Dict. — Baudicour, P. Gr. français continué. I. 138.

W. Schmidt.

Amann. Johannes Amann oder Amman, gab 1623 zu Amsterdam eine Reihe von 64 Holzschnitten zur Passion Christi mit lateinischen Versen heraus. Die Versicherung Bryan's, dass er ein Deutscher gewesen, der um 1640 zu Hanau geblüht habe, wird durch nichts unterstützt. Möglich, dass Bryan den Buchhändler Johann Ammon meint, der zu Frankfurt um 1624 thätig war; und vielleicht könnte dieser am ersten Ansprüche auf die Urheberschaft der obigen Blätter erheben (?). — Das von Brulliot (I. No. 440) beschriebene Abendmahl des Herrn (Christus sitzt mit den Jüngern an einem runden Tische und hält den Johannes in den Armen), mit dem nebenstehenden Monogr. bezeichnet, gehört wol in diese Folge.

s. Heineken, Dict. — Kramm, De Levens en Werken etc.

T. v. Westrheene.

Amann. Mehrere Künstler dieses Namens s. **Amman.**

Amantini. Tommaso Amantini, Bildhauer gegen Ende des 17. Jahrh., von Urbania gebürtig. Er scheint nur zu Ascoli (Piceno) thätig gewesen zu sein, wo in der Kirche S. Filippo Neri nach seiner Zeichnung die Stuckornamente ausgeführt sind. Ausserdem sind von ihm in S. Maria delle Vergini die Propheten mit Engeln zu Seiten des Hauptaltars.

s. Orsini, Descrizione delle Pitture etc. di Ascoli. Perugia 1790. pp. 49. 130.

*

Amarante. Gonçalo de Amarante, ein portugiesischer Heiliger, der im 13. Jahrhundert gelebt hat und von französischen und italienischen Schriftstellern als Baumeister aufgeführt wird, da er eine Brücke über die Tamaga und neben derselben eine Kirche gebaut hat.

s. Cyr. Volkmar Machado, Coll. de Memorias. p. 161.

Fr. W. Unger.

Amaranthus. Amaranthus, angeblich Steinschneider. Dass die lateinische, im Corp. inscr. gr. 7147 griechisch gegebene Inschrift einer Gemme nicht einen Künstler bezeichnet, sah schon Bracci, Mem. d. Inc. II. 284.

H. Brunn.

Amaras. Francesco Pedro de Amaras, brasilianischer Maler und Baumeister, von dem die dekorative Ausstattung der k. Paläste zu Rio de Janeiro, vor 1840 ausgeführt, herrührt.

s. Kunstblatt, Stuttgart. 1842. p. 315.

*

Amaroni. Benedetto di Cristofani d'Antonio Amaroni, geb. in Siena 1525, war einer der vorzüglichsten dortigen Holzschnitzer. Er fertigte 1567 eine Holzdekoration für den Chor der Brüderschaft des sel. Ambrosius Sansedoni in S. Domenico; dann erneuerte er 1570 eine Todtenbahre für die Brüderschaft Johannes des Täufers in Pantaneto, die später in Neapel von Marco da Pino mit Malerei verziert wurde, und wofür er 1572 226 Lire erhielt; sodann wurde ihm der Chor der Brüderschaft des hl. Antonius 1577 aufgetragen; endlich lieferte er 1596 Bücherschränke für den Dom. Doch ist von alle Dem nichts erhalten.

s. Milanesi, Doc. Sen. III. 227. 236. 245. 270.

Fr. W. Unger.

Amasis. s. Vasenmaler.

Amasöder. Johann Georg Amasöder (Ameisöder), untergeordneter Kupferstecher zu Nürnberg, geb. 1750. Im J. 1808 scheint er nicht mehr gelebt zu haben, weil er in dem Verzeichnisse damals lebender Nürnbergischer Künstler (s. Naumann's Archiv x. 117) nicht vorkommt. J. Baader (in Zahn's Jahrb. für Kunstwissenschaft, I. 254) erwähnt einen Kupferstecher Johann Christoph Ameisöder im J. 1790 zu Nürnberg; uns unbekannt, in welchen Beziehungen er zu dem obigen steht.

1) Der hl. Johannes d. Täufer, sitzend, in der Hand das Kreuz, belehrt die Gesetzeskundigen. Kniestück. J. G. Amasöder Sculp. kl. Fol.
2) Le Buveur trop grave. Nach Mieris. kl. Fol.

s. Heller und Jäck, Beitr. zur Kunst- und Literaturgeschichte. p. 145.

W. Schmidt.

Amastini. Angelo Antonio Amastini, von Fossombrone gebürtig, aber zu Rom ansässig, geschickter Gemmenschneider des 18. Jahrh. Er war besonders gewandt in der Nachahmung antiker Gemmen, so dass nicht selten seine Arbeiten für alte Originale verkauft wurden. Doch schnitt er auch nach eigener Erfindung, wobei er dann seltsamer Weise in die Art des Bernini verfiel. Eine Kamee des Triumvirats und eine mit einer Tänzerin nach Pompejanischer Weise (im Besitze des Gio. Gherardo de Rossi) wurden besonders gerühmt.

s. Memorie per le Belle Arti. I. (1785.) 70. IV. (1788.) 35. — Cicognara, Storia della Scultura. III. 224. — Goethe, Winkelmann und sein Jahrhundert.

*

Amati. Pietro Amati, Kupferstecher, am Ende des 18. Jahrh. thätig.

1) Bll. für G. A. Scopoli's Deliciae Faunae et Florae Insubricae. Ticini 1786—88. 3 Thle. gr. Fol. Unter der Leitung von Gio. Ramis.
2 u. 3) Bll. für J. B. Babis' De Crepidis nova specie perlecta die 24 Nivosi Anno XII, und desselben Miscellanea botanica.
4) Ville de Turin. Plan der Stadt Turin. roy qu. Fol. Wahrscheinlich von dem Obigen.

s. Füssli, Neue Zusätze. — Le Blanc. Manuel.

W. Schmidt.

Amati. Carlo Amati, Architekt, geb. in Monza den 22. August 1776, als Sohn eines berühmten Orgelbauers. Seine Studien im Architekturzeichnen machte er unter den Baumeistern Pollak und Zanoja und dem Maler und Stuckator Albertolli. Schon mit 21 Jahren wurde er Adjunkt an der Architekturschule der Mailänder Akademie. In Folge seiner rasch erworbenen praktischen Kentnisse wurde er dann, als Pollak, der mit Zanoja im Auftrage Napoleon's die Zeichnungen zur Vollendung der Fassade des Mailänder Domes zu liefern hatte, 1806 starb, an dessen Stelle berufen. Das Studium des klassischen Alterthums, welches Amati's Bildung bestimmt hatte, der damals durchgängige Mangel an kritischer Kenntniss der gothischen Bauweise, endlich der schon begonnene Ausbau der Fassade in dem ganz entgegengesetzten Stile, den die gegen Ende des 16. Jahrh. ausgeführten Thüren des Pellegrini zeigen mussten die zur Vollendung des Baus Berufenen nothwendig irreführen. Der Theil des Baues, den Amati im Verein mit Zanoja ausführte, und der sich von den fünf Fenstern des Pellegrini bis zum Giebel erstreckt, war nichts als eine Zuthat zu der bastardartigen Mischung der Stile, die das Gebäude überhaupt aufweist; die Baumeister glaubten jene Fenster lassen und doch den Ausbau der Fassade stilgemäss vollenden zu können. Dagegen wurde die Konstruktion der Gerüste, welche ausschliesslich Amati's Erfindung war, auf's Höchste gelobt.

Im J. 1817 wurde Amati zum leitenden Meister der Akademie ernannt, nachdem er schon vorher an dem architektonischen Unterricht betheiligt gewesen. In dieser Wirksamkeit, die er ohne Unterbrechung 55 Jahre fortführte, wie in seinen Bauten blieb er stets den Ideen und Grundsätzen getreu, welche am Ausgang des vorigen Jahrh. die Kunst beherrschten. Deshalb fand er sich zu Ende seines Wirkens im vollen Gegensatze zu den neuen architektonischen Prinzipien, welche auch in Italien sich Eingang verschafften, und bildete keine Schüler, welche dieselben hätten ausführen können. Der Bauten, welche er in verschiedenen Theilen der Lombardei ausgeführt, sind nicht wenige; darunter die

Kirche in Casatenovo, die Kapelle delle Grazie im Hospital von Monza, ferner verschiedene Ausbauten von Kirchen in Städten und auf dem Lande. Sein Hauptwerk aber ist die Karlskirche in Mailand, die zu sehr an die heidnischen Monumente Roms und insbesondere an Agrippa's Pantheon erinnert, zudem in einer Periode unseres Jahrh. ausgeführt — sie wurde im J. 1847 eingeweiht —, die über die Erneuerung der klassischen Bauweise schon wieder hinaus war. Bewundernswerth ist übrigens, wie er, unterstützt von seinem Bruder, dem Pfarrer der Kirche, diesen kolossalen Bau trotz aller widerstrebenden Ansichten zu Ende führte. Er starb 23. März 1852, gerade in dem Augenblick, als er sich mit der Konstruktion des letzten Theiles seines Werkes, der Laterne über der Kuppel, beschäftigte.

Zufolge seiner öffentlichen Stellung bekleidete A. verschiedene Aemter, wie er auch Mitglied vieler Akademien war. Er hat verschiedene architektonische Schriften mit Zeichnungen ausgegeben, die wir unten aufzählen.

Seine Schriften:

1) Regole del Chiaroscoro in Architettura. Mit 13 Taf. Milano 1802. Fol.
   Zweite verbesserte Ausgabe, Milano 1840.
2) Gli Ordini di Architettura del Barozzi da Vignola, pubblicati da C. A. Milano 1805. Fol. Davon eine Schulausgabe, Padova 1808. 8.
3) Iconografia ed Ortografia del Duomo di Milano. Milano 1809. Fol.
4) Memorie sulle Antichità di Milano. Mit 25 Taf. Milano 1821. Fol.
5) Antichità di Milano essistenti presso S. Lorenzo. Mit 4 Taf. Milano 1821. Fol.
6) Succincte Memorie intorno le sedici antiche colonne presso S. Lorenzo etc. Mit Taf. Milano 1831. 4.
7) Apologia di Vitrovio Pollione. Milano 1821. 8.
8) Osservazioni sull' uso di collocare modiglioni o dentelli ne' frontispizii. Milano 1825. 4.
   Dasselbe Thema behandelt in: Divertimento architettonico. Milano 1837. 4.
9) I dieci Libri dell' Architettura di M. Vitruvio Pollione con Commenti e con Tavole incise. Milano 1829—30. 2 Bde. gr. Fol.
10) Succincta Descrizione della Corsia de' Servi in Milano, e del progettato Tempio di San Carlo Borromeo etc. Mit Taf. Milano 1834. 4.
   Enthält die Pläne zur Kirche S. Carlo.

Schrift über Leichenbegängniss und Denkmal des Meisters: Necrologia, Onori funebri e Monumento pel Cav. Carlo Amati etc. Milano 1852. 8.

* *G. Mongeri.*

Amato. Giovanni Antonio d'Amato, der ältere, Maler in Neapel, geboren um 1475, zeigte früh Talent und wurde daher schon als Knabe dem Silvestro Bruno, gewöhnlich Buono genannt, zur Unterweisung in der Kunst anvertraut. Dieser starb aber schon 1485, und man weiss nicht, wer nach diesem sein Lehrer gewesen ist. Hauptsächlich scheint er sich nun nach guten Gemälden selbständig ausgebildet zu haben. Vor Allem soll ihm das Altarblatt des Doms von Perugino als Vorbild gedient haben, und in der That trat er ganz in die Fußstapfen dieses Meisters, der seiner religiösen Geistesrichtung am besten zusagte. Nachdem er einige Heiligenbilder für Privatpersonen gemalt hatte, erhielt er zuerst den Auftrag, für die Kirche S. Giacomo degl' Italiani (nach Grossi degli Spagnuoli) eine Geburt Christi und eine Maria mit dem Christkinde auf dem Arm, letztere für den Hauptaltar (beide zu Ende des vorigen Jahrh. daselbst noch erhalten) zu liefern. An dem Gesichte der Madonna zu letzterem Bilde soll er nur knieend gearbeitet haben. Von dieser Zeit an widmete er sich einem besondern Kultus der Madonna und malte eine grosse Anzahl ähnlicher Bilder, von denen indess die meisten im Laufe der Zeit beseitigt worden. Damals aber erfuhr seine fromme Richtung grosse Anerkennung, so dass namentlich seine Schule sehr besucht war. Marienbilder von seiner Hand, zum Theil in Verbindung mit andern Heiligen, werden in mehreren Kirchen Neapels erwähnt, als in S. Domenico maggiore, Sta. Catarina, S. Agostino maggiore, Sta. Margarita, S. Polito, S. Pietro ad aram, zwei Bilder in S. Lorenzo, ferner in zwei Kirchen des Borgo di Chiaja, Sta Maria del Carmine und S. Lionardo, so wie im erzbischöflichen Palaste. Die schönste Madonna war aber die auf einem Bilde in S. Gennaro (Dom), in der Glorie über den Kirchenvätern erscheinend, die im Streit über das Sakrament begriffen sind. Erhalten waren davon noch am Ende des vorigen Jahrh. die Gemälde in S. Lorenzo, S. Domenico, S. Caterina und im Dom. Von den noch vorhandenen Bildern ist das bedeutendste eine Glorie von Engeln in einer Kapelle von S. Severino e Sosia, das ganz in Perugino's Weise gehalten ist. Von den Fresken, die er in mehreren Kirchen malte, war schon am Ende des vorigen Jahrh. nichts mehr übrig. Die bedeutendsten waren die in S. Nicola. Diese gingen durch einen Brand zu Grunde; das Feuer verschonte nur eine von Silvestre Bruno oder Buono gemalte, aber von Amato retuschirte Madonna del Soccorso, die jedoch auch so beschädigt war, dass sie von seinem Neffen, dem jüngeren Giov. Ant. d'Amato, übermalt werden musste. Im vorigen Jahrh. kannte man noch Fresken von ihm in S. Agostino und S. Carlo. Nach Grossi war er der erste neapolitanische Meister, der seine Werke zu vollenden, d. h. von der befangenen Weise der älteren Kunst sich zu befreien wusste.

Weltliche Bilder zu malen vermied er, und als er 1535 aufgefordert wurde, den zu Ehren Karls V. zu errichtenden Triumphbogen mit seinen Gemälden zu zieren, lehnte er dies unter einem Vorwande ab, weil er keine mythologischen und namentlich keine halbnackten Figuren malen wollte, und schlug an seiner Stelle Sabatini

(Andrea da Salerno) vor der auch die Ausführung übernahm. Doch war er duldsam gegen fremde Richtungen, so dass er seinen Schüler Giovanni Bernardo Lama, der sich durch die Werke des Polidoro da Caravaggio angezogen fühlte, ohne Groll entliess und später, als sich derselbe zu einem tüchtigen Maler entwickelt hatte, ihm die weitere Ausbildung seines Neffen empfahl. Ein anderer Schüler des Amato war Vincenzo Corso, der durch seinen Tod genöthigt wurde, zu einer andern Schule überzugehen. Unter seinen Schülern nennt Grossi noch: Gio. Bern. Azzolini, Pietro Negroni, Simone Papa den jüngeren, Cesare Turco, Gio. Batt. Loca. Amato starb um 1555, etwa 80 Jahr alt.

s. Dominici, Vite dei Pittori etc. Napoletani. Napoli 1840–1846. II. 103—108. — Grossi, Biografia degli Uomini Illustri etc. Napoli 1820 (ohne Seitenzahlen).

Fr. W. Unger.

Giovanni Antonio d'Amato der jüngere, Maler zu Neapel, geb. um 1535, † 1598, war ein Bruderssohn des Vorigen, der ihn in seiner frommen Weise erzog und zum Maler ausbildete. In seiner Art zu malen schloss er sich anfangs ganz seinem Oheim an, ja er erlangte den zweifelhaften Ruf, dass er denselben in der Zartheit der Farbe noch übertreffe. Nach des Oheims Tode ging er nach dessen Rath in die Schule des Giov. Bernardo Lama über und gelangte hier zu einem Kolorit, das bei aller Zartheit doch kräftiger war und die Figuren runder und freier heraustreten liess. Seine frühesten Werke sind nicht mehr bekannt. Das älteste ist das Wunderbild in S. Maria Visitapoveri, 1571 einer Gesellschaft von Kindern für den nach dortiger Sitte an der Strasse errichteten Madonnenaltar geschenkt und später in jenem Waisenhause aufgestellt, welches 1604 aus den Gaben und Almosen, die vor diesem Altare gespendet wurden, hervorging. Dieses Bild ist noch in der Weise des Oheims gehalten. Von den Werken seiner späteren Periode scheint wenig erhalten zu sein. Sie zeigten, dass er nicht nur Lama, sondern auch Franc. Curia und Ippolito Borghese sich zum Muster genommen hatte. Doch wird seine Anordnung und Zeichnung nicht immer eben so gerühmt, wie sein Kolorit, das zuweilen sogar eine gewisse Verwandschaft mit Tizian zeigt. Es werden Gemälde von ihm in S. Patrizio, S. Pietro ad aram, S. Giuseppe an der Chiaja, S. Domenico maggiore, Sta Margarita, S. Niccolò alla Dogana, in der Chiesa nuova, im Banco de'Poveri und in der Kirche des Monte de'Poveri vergognosi, wo besonders eine Krönung der Maria gerühmt wurde, erwähnt. Von dem Allem scheint wenig erhalten zu sein, so dass nun die Bilder des Meisters zu den Seltenheiten gehören. Das Museum zu Neapel besitzt von ihm ein einziges Bild, Thronende Madonna mit Engeln, das im Katalog als sein bestes Werk bezeichnet wird. Jedenfalls ist es aus der späteren Zeit des Künstlers, da es die Merkmale der schon manierirten Kunst aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. zeigt; doch ist die Ausführung sorgfältig, die Färbung hell und heiter.

Mariagnola d'Amato. Amato der jüngere war mit einer Mariagnola Criscuolo, einer Tochter eines der Brüder Criscuolo, wahrscheinlich des Giovanni Filippo, verheiratet. Diese, 1545 in Neapel geb., war unter der Leitung ihres Vaters und Oheims ebenfalls zur Malerin erzogen, und soll zuweilen sogar den Amato übertroffen haben, obgleich sie in ihrer Jugend noch zwischen Musik und Malerei geschwankt hatte. Auch von ihr hatte man Gemälde in mehreren Kirchen (in S. Giuseppe maggiore, di Gesù e Maria, Sta Maria la Nuova etc.). Daneben unterrichtete sie, und setzte diesen Unterricht auch noch fort, als ihre leidenden Augen sie im späteren Alter an eigenen Arbeiten hinderten. Besonders unterrichtete sie einen Enkel Domenico d'Amato, der schon als Kind eine unüberwindliche Lust am Zeichnen hatte, später aber mit besonderem Geschmack Arabesken in Stuck arbeitete, die in mehreren Kirchen Neapels zur Dekoration benutzt wurden.

s. Dominici, Vite dei Pittori etc. Napoletani. Napoli 1840—1846. II. 337—344.

* *F. W. Unger.*

Amato. Francesco Amato, Radirer, vielleicht bloss Dilettant, im 17. Jahrh. Er führte in Biscaino's Manier die Nadel leicht, aber auch etwas wulstig und oberflächlich und war sehr schwach in der Zeichnung. Es ist möglich, dass er ein Nachkomme der neapolitanischen Maler dieses Namens war. Ob, wie Bartsch glaubt, seine Blätter zum Theil nach Erfindungen Biscaino's gefertigt sind, können wir nicht bestimmen; dass dieser nie genannt ist, und auf einigen Amato sich als Erfinder nennt, spricht indessen für diese Meinung nicht.

1) Hl. Familie. Die Madonna zur Rechten sitzend, auf dem Schooß das Kind, welches das Kreuz des kleinen Täufers hält, während letzterer ihm den Fuss küsst. Links hinter einer Mauer Joseph, lesend. Ohne Bezeichnung. H. 196 millim. br. 150. B. 1.

2) Die Ruhe der hl. Familie auf der Flucht. Maria sitzend hält auf dem Schooß das Kind, welches mit der Rechten von einer Palme Früchte pflückt. Joseph, links sitzend, stützt den Kopf in die Hand und scheint zu schlafen. Ohne Bezeichnung. H. 6″ 3‴. br. 8″ 5‴. Fehlt B. Zani, Encicl. II. v. 10. Auch in den Katalogen Otto und Robert Dumesnil erwähnt.

3) Hl. Joseph sitzend, nach links gewendet, hält das Jesuskind auf dem Knie und scheint es lesen zu lehren. Hinter ihm zur Rechten zwei Säulen, links Landschaft. Links unten: Franc. Amatus In. H. 265 millim. br. 185. B. 2.

4) Der verschwenderische Sohn, zur Linken sitzend, blickt nach dem Himmel. Zwei Schweine stehen

vor ihm; im Hintergrund zwei Kühe. Ohne Bezeichnung. H. 231 millim. br. 172. B. 5.

5) Hl. Hieronymus, im Profil, links vor seiner Höhle sitzend u. lesend. Zu seinen Füssen schläft der Löwe. Links Landschaft. Links unten: Franc. Amatus In. H. 265 millim. br. 180. B. 3.

Nach dem Catalogue Prévost soll es Abdr. ohne den Namen des Meisters geben.

6) Hl. Christophorus, mit einem Fuss im Wasser sich nach dem sitzenden Christkinde wendend, um es über den Fluss zu bringen. Ohne Bezeichnung. H. 243 millim. br. 180. B. 4.

I. Vor S. Christoforo.

Andere Bll. mit einem aus A und F und einem aus AM und F bestehenden Zeichen und den Initialen FA wollte Nagler (Monogr. I. 512 und 966 und II. 1872) dem Meister beilegen; doch weiss er diese Annahme mit keinem Beweise zu stützen; auch ist die Arbeit durchaus von jener unseres Künstlers verschieden.

s. Heineken, Dict. — Gandellini e De Angelis, Notizie etc. V. 135. — Bartsch, P. Gr. XXI. 204. — Zani, Encicl. II. v. 10 und II. vi. 237. — Ottley, Notices.

W. Schmidt.

Amato. Paolo Amato, seines Standes ein Priester, aber mannigfach in den Künsten bewandert, geb. 24. Jan. 1634 zu Ciminna in Sizilien, lebte noch 1714. Er war geschickter Zeichner und Baumeister, hatte aber auch Uebung im Stechen und in der Bildhauerei. Mazzuchelli sagt gar von ihm, dass »die Anmuth seiner Erfindungen und Zeichnungen und die neuen von ihm gefundenen Regeln ihm bald den Namen eines der berühmtesten Architekten der Zeit verschafften«; eine Nachricht, die natürlich auf das Lob von Lokalschriftstellern zurückzuführen ist. Er war wol vorwiegend theoretisch thätig und unter Anderem bemüht neue Arten des perspektivischen Zeichnens zu finden u. s. w. Doch soll er auch »mit grosser Meisterschaft viele Figuren in Kupfer gestochen haben«, ohne dass sich Bll. von ihm in den bekannten Sammlungen fänden. Er lebte zu Palermo, wo er studirt hatte, trieb dort vornehmlich Architektur und wurde vom Senat zum Ingenieur und Baumeister der Stadt ernannt. Nach Mongitore hat er daselbst für Altäre, Grabmäler, Schmuck der Paläste und festliche Dekorationen eine Menge von Entwürfen und Zeichnungen geliefert und auch gestochen. Von ihm das folgende Werk, zu dem er wol auch einen Theil der Platten gestochen hat und das erst 1733 nach seinem Tode von Onofrio Gramignani vollendet wurde:

Nuova Pratica di Prospettiva nella quale si spiegano alcune nuove opinioni e la regula universale di disegnare in qualunque superfizie qualsivoglia oggetto etc. Mit 35 Taf. Palermo 1714—33. Fol.

Nach ihm gestochen:

Apparato funebre nel Duomo di Palermo per il Funerale del Serenissimo Delfino di Francia .... 1711. Gest. von Fr. Chiche.

s. Ant. Mongitore, Bibliotheca Sicula. Panormi 1708—14. II. Appendix prima. p. 30. — Mazzuchelli, Gli Scrittori d'Italia I. unter Amato. — Le Blanc, Manuel.

*

Amatore. Giuseppe Amatore, Maler von Brescia, zu Anfang des 17. Jahrh. daselbst thätig. Von ihm in einer Kapelle der Augustinerkirche (S. Barnaba) Altarbild der hl. Monika, welche Almosen austheilt.

s. Chizzola, Le Pitture e Sculture di Brescia. p. 116. — Brognoli, Nuova Guida per la Città di Brescia. p. 108.

*

Amatore. Paolo Amatore, Bildhauer in Holz von Brescia, dessen Thätigkeit wahrscheinlich in den Anfang des 18. Jahrh. fällt. Von ihm zu Brescia: Holzstatue des gekreuzigten Christus in S. Maria dei Miracoli, und diejenige der Jungfrau in SS. Faustino e Giovita.

s. Chizzola, Le Pitture e Sculture di Brescia. pp. 28. 61. — Brognoli, Nuova Guida per la Città di Brescia. p. 183.

*

Amatori. s. Amadori.

Amatrice. Cola dell' Amatrice. s. **Cola.**

Amatucci. Amatucci, Maler dieses Jahrh., der uns nur durch folgendes nach ihm gestochenes Bl. bekannt ist:

Viscount W. C. B. Beresford, Gouverneur der Militärakademie zu Woolwich. Gemalt von Amatucci. Gest. von Freeman. 4.

W. Engelmann.

Amaurry. Amaurry de Goire, tapicier, lieferte 1348 dem Herzog von der Normandie und Guyenne einen wollenen Teppich, drap de lainere, auf dem das alte und neue Testament enthalten war, für 492 Livres, 3 Sous 9 Deniers Tournois.

s. Jubinal, Recherches sur l'usage et l'origine de tapisseries à personnages, dites historiées. p. 30.

Fr. W. Unger.

Amaury-Duval. Eugène Emmanuel Amaury-Duval (Sohn des Diplomaten und Archäologen Amaury Pineu Du Val), Maler, geb. zu Montrouge bei Paris den 16. April 1808. Einer der namhaftesten Schüler (seit 1826) von I. A. D. Ingres (s. diesen), der in der modernen französischen Malerei eine ihrer Hauptrichtungen begründet und geleitet hat. Amaury, unter dem bestimmenden Einflusse desselben durchweg gebildet, bekundet in allen seinen Leistungen, bei einem nicht gewöhnlichen Talente, die Anschauung und die Grundsätze seines Meisters. Daher zeichnet ein sorgfältiges Studium der Form, sowol nach den besten Mustern der Antike als nach den Florentinern (Quattrocentisten) und Rafael, sowie andrerseits nach der Natur, seine Werke aus; eine feste und reine Zeichnung und Modellirung, gegründet auf das

Verständniss des Körperbaus und verbunden mit einer idealen Anordnung und Darstellungsweise, ist ihm wie der ganzen Schule die Hauptsache, der gegenüber das Kolorit in die zweite Stelle tritt. Von dieser Seite zeigen die Arbeiten Amaury's eine sehr achtbare Tüchtigkeit, während andrerseits — wie bei den meisten Werken dieser Schule — der Mangel an malerischem Reiz, eine gewisse Kälte der Auffassung, Dürftigkeit in der Erfindung und Trockenheit der Behandlung ihre Wirkung beeinträchtigen.

Wie begreiflich, fand diese ideale Richtung in der monumentalen Kunst eine geeignete Verwendung; nur glaubten hier die Künstler, und insbesondere Amaury, sich die vorrafaelische Malerei zum Muster nehmen zu müssen. Er hat sich daher in den Wandmalereien, die er in der Kirche St. Merry (Kapelle der hl. Philomene im J. 1839, später auch die der hl. Maria), in St. Germain-l'Auxerrois (Kapelle der hl. Jungfrau 1840), beide zu Paris, und neuerdings in der Kirche von St. Germain en Laye (1848—1853) ausgeführt hat, durchweg an die traditionelle Weise der älteren Italiener gehalten. Die Strenge und Befangenheit derselben erschien ihm gegenüber der modernen Ausgelassenheit des Pinsels als das einzig Richtige — und wol auch als das Wirksamste. Architektonisch angeordnet sind die Gestalten wenig bewegt, im Ausdruck erinnern sie an die liebenswürdige, aber einförmige Innigkeit der Köpfe Fiesole's; wie von der Realität abgewendet und in eine ideale Ferne gerückt, sollen sie ein stilles Leben für sich zu führen scheinen. Aber das Absichtliche solcher Rückkehr zu einer älteren und überwundenen Anschauung blickt überall durch und macht das Dürftige und Unlebendige der Darstellung noch fühlbarer.

Wie die Mehrzahl der Künstler dieser Richtung hat sich Amaury auch im Porträt hervorgethan, namentlich in Frauenbildnissen. Hier kam ihm sein Verständniss der Form und sein Vermögen, sie treu und doch mit einer gewissen Anmuth wiederzugeben, zu Statten; mit gewissenhaftem Fleisse sucht er die grösste Wahrheit und ihm mögliche Vollendung zu erreichen. Im Ausdruck weiss er die etwas gesuchte Vornehmheit, worein jetzt die höheren Stände den Adel der Erscheinung setzen, wol zu treffen; doch auch die jugendlichen Frauen von ihrer liebenswürdigen Seite zu geben, wobei er den Schmuck und Schiller kostbarer Gewänder geschickt verwerthet. Indessen sind ihm vermöge seiner Formenkenntniss und festen Hand auch Männerbildnisse gelungen, wie dasjenige seines Vaters (Salon von 1830), die Porträts des Akademikers A. Duval und des Stempelschneiders Barre (beide im Salon von 1840). Neuerdings hat er versucht im Kolorit leuchtendere Wirkungen zu erzielen, als sonst der Schule eigen sind; aber über die matte und eintönige Malerei derselben ist er doch nicht hinausgekommen, während andrerseits die Glätte und Sauberkeit seiner Behandlung bis zur Aengstlichkeit geht.

Endlich hat der Meister, als sich neuerdings die französische Malerei mit Vorliebe wieder der Darstellung des Nackten zuwendete, in nackten weiblichen Einzelfiguren und verwandten Darstellungen seine ernste und stilvolle Auffassung der Form nicht ohne Glück bewährt; allein eine gewisse Trockenheit und Kälte sind auch hier fühlbar. Seine Venus (Naissance de Vénus, im Salon von 1863, jetzt im Museum zu Lille), eine schlanke Gestalt, die eben dem Meere entstiegen sich die Haare auswindet, ist bei aller Feinheit der Formen zu gesucht in der Stellung, zu hart in den Linien. Gefällig dagegen und von natürlichem Liebreiz ist sein Junges Mädchen, das in den zarten Formen des halbwüchsigen Alters, nach dem Bade noch nackt auf seinen Gewändern sitzend, mit der Puppe spielt (Etude d'enfant im Salon von 1864). Nur ist die unfertige Schönheit des erst halbreifen weiblichen Körpers — bekanntlich ein in der neuesten französichen Kunst nicht unbeliebtes Motiv — für die künstlerische Darstellung immer ein bedenklicher Gegenstand. Derselben Gattung anmuthiger Idealfiguren, deren eigentlicher Reiz die Schönheit der nackten oder wenig verhüllten Form ist, gehören noch sein Daphnis und Chloe (Salon von 1865) und seine Psyche an (Salon von 1867; in den Besitz der Prinzessin Mathilde übergegangen). Zeichnung und Modellirung sind in diesen Gemälden immer fein durchgebildet, die Färbung dagegen, meistens von lila-rosigem Ton, ist matt und trocken.

s. H. Delaborde, Des Oeuvres et de la Manière de M. Amaury-Duval in: La Gazette des Beaux-Arts. XVIII. 419—428. — Gazette des Beaux-Arts 1861. pp. 63. 64. passim. — Kunstblatt, Stuttgart. 1841. p. 146. 1846. p. 138. — Meyer, Geschichte der mod. franz. Malerei. pp. 353. 380. — Bellier de la Chavignerie, Dictionnaire, woselbst das Verzeichniss seiner von 1830—1868 ausgestellten Werke.

Nach ihm gestochen etc.:

1) La Naissance de Vénus. In Holz geschnitten nach der Zeichnung Chenavard's von M. Guillaume. 4. In: Gazette des Beaux-Arts. XVII. 177.

2) Jeune Fille (nackt, mit der Puppe). Leopold Flameng del. scu. 4. In: Gazette des Beaux-Arts. XVIII.

Amaya. Amaya, spanischer Maler, Schüler von Vicente Carducho. Er malte 1682 die Bilder des Hauptaltars der St. Martinskirche zu Segovia und zwei andere für das Pfarrhaus. Sie stellen Vorgänge aus dem Leben des hl. Martin dar und zeigen mehr Gewandtheit im Kolorit als in der Zeichnung.

s. Ponz, Viage de España. X. 249. — Cean Bermudez, Dicc.

P. Lefort.

Amberes. Miguel de Amberes, s. **Michel.**

Amberes. Francisco de Amberes, s. **François.**

Amberg. Wilhelm Amberg, geb. zu Berlin 25. Febr. 1822, einer der beliebtesten unter den modernen Berliner Genremalern. Seine erste künstlerische Bildung erhielt er im Atelier des Prof. Herbig und auf der Berliner Akademie, die weitere in der Werkstatt Karl Begas' während der Jahre 1839—42. Von entschiedenem Talent für Kolorit, malerische Technik und einem glücklichen Sinn für die Anmuth und den Liebreiz der jugendlichen Weiblichkeit, fand er in dem Meister, der in dieser Hinsicht unter den Malern der älteren Berliner Schule sich auszeichnete, den passenden Lehrer. 1842 stellte er zum ersten Mal in Berlin aus: das Porträt eines Mädchens (Kniestück) und ein Genrebild. Zwei Jahre darauf ging er nach Paris und in Léon Cogniet's Atelier, wo er bis Ende 1845 seine malerischen Studien betrieb. Es folgte ein längerer Aufenthalt in Italien, meist in Rom, kürzere Zeit in Neapel und in Perugia. Er malte viel nach der Natur, Studienköpfe und Figuren, auch zwei Bilder sendete er von dort aus zur Heimat: Gretchen in der Kirche und Einen Christus am Oelberge, den er der St. Gertraudtenkirche zu Berlin, in der er getauft worden, zum Geschenk machte. Nachdem A. noch einige Monate in Venedig nach den grossen Meistern des Kolorits kopirt hatte, kehrte er über München nach Berlin zurück, um daselbst seitdem seinen dauernden Aufenthalt zu nehmen.

Auf jeder der grossen je zwei Jahre wiederkehrenden akademischen, wie auf den verschiedenen permanenten Ausstellungen Berlins pflegt Amberg durch einige Werke vertreten zu sein. Er produzirt leicht, und seiner frischen Erfindungskraft entspricht eine nie versagende Fähigkeit der malerischen Darstellung. Die mit Vorliebe von ihm gewählten Stoffe sind von jener Art, die schon an sich für den Beschauer anziehend ist; und der Reiz eines in den mannigfaltigsten Stimmungen immer wirkungsvollen Kolorits und einer eigenthümlich virtuosen, geistreichen Malerweise tritt hinzu, um jenes stoffliche Interesse zu einem künstlerischen zu steigern. Die Freuden und Leiden junger Mädchen- und Frauenherzen bilden für seine Kunst das unerschöpfliche Lieblingsthema. Doch wird er nicht empfindsam im Sinn der alten Düsseldorfer Schule. Auch da, wo sich ein Hauch träumerischer Schwermuth über die lieblichen Gestalten legt, mit denen er bald hohe abenddunkle, alterthümliche Gemächer, bald das Dickicht der Buchenhaine, bald die Laubgänge eleganter Parks des letzten Jahrhunderts, oder den entblätterten Wald und die Haide belebt — sie werden weder süsslich noch weichlich, bei aller Zartheit der Empfindung und der Formen. Er ist ein Meister des novellistischen Genre's. Aber seine Novellen, die er malerisch wol zu erzählen weiss, spielen fast immer in der »guten« und meistentheils in der modernen oder der Rokoko-Gesellschaft; die heut vielbeliebte Dorfgeschichte liegt ausserhalb seines Kreises. Dabei versteht er es, seine Gestalten in harmonischen Einklang mit dem umgebenden Lokal zu setzen. Wenn A. auch nicht als Landschafter im engern Sinne gelten will, so weiss er doch alles Landschaftliche in der für seine Figuren passendsten Weise trefflich zu behandeln. Gewisse landschaftliche Stimmungen mit ihrem eigenthümlichen Spiel von Licht und Luft weiss er in den Hintergründen und Umgebungen der von ihm dargestellten novellistischen Szenen in Bezug auf den charakteristischen Gesammteindruck besser und wirksamer wiederzugeben, als manche hochgeschätzte Spezialisten der Landschaft. Ein leichter Anflug von frivoler Grazie und Koketterie ist seinen weiblichen Gestalten nicht immer fremd; seine ganze Empfindungsweise ist eine durchaus moderne, — auch im weniger günstigen Sinne des Wortes. Was ihn aber nicht hindert, gelegentlich wieder einen tieferen Gemüthston zu treffen und den Beschauer zu rühren.

Aus dem Allem erhellt, dass A. zur neuen koloristischen Richtung gehört; aber wesentlich unterscheidet ihn von deren Hauptvertretern die Fähigkeit der dichterischen Erfindung, und das Gegentheil der von ihnen als wesentliches Kennzeichen des echten Koloristen proklamirten Gleichgültigkeit gegen den Gegenstand des Kunstwerks. Seit 1869 ist A. Mitglied der Berliner Akademie.

Von der ausserordentlich grossen Zahl seiner Bilder kann nur ein kleiner Theil hier angeführt werden: Die Kartendamen, Die Liebespost, Trost in Tönen, Amor und die Nymphen (mit anderen Bildern mythologischen Inhalts seiner früheren Zeit angehörig), Die Abendglocken, Die singend durch den Wald ziehenden Freundinnen, Der Abschied, Der Wittwe Trost, Die Dame, welche die Reliquien ihrer verlorenen Liebe im Kamin verbrennt, Die rauchende und die trinkende Zofe, Das Paar der beiden Alten in der herbstkahlen Parkallee, eine Menge von anmuthigen Liebespaaren im Laubschatten oder im zierlich geschmückten Gemach, von jungen reizvollen Frauengestalten in verschiedenen Momenten der Leidenschaft, immer aber, sei es im Rokoko- sei es im modernen Kostüm, mit tadelloser, bisweilen allerdings etwas phantastischer Eleganz gekleidet. Einige dekorative Wandmalereien sind von ihm 1867 in der Villa Ravené in Moabit ausgeführt.

Amberg hat manche seiner Darstellungen direkt auf den Stein gezeichnet, andere nach seinen fertigen Bildern lithographirt. Diese fin-

den sich meist in den Jahrgängen der Argo, Album für Kunst und Poesie. Berlin 1855—57.

Das Porträt des Meisters, von Gustav Richter gemalt, befindet sich in der Porträtsammlung des Berliner Künstlervereins.

a) Von ihm lithographirt:

Ludwig Rintel, Arzt. Mit Facsimile. Fol.
Verschiedene Bll. in der Argo. S. Text.

b) Nach ihm gestochen und lithographirt:

1) Rosengrüsse. } Gest. in Schwarzk. von Herm. Dröhmer. gr. Fol.
2) Das Briefgeheimniss. } Gest. in Schwarzk. von Herm. Dröhmer. gr. Fol.
3) Trost in Tönen. Gest. in Schwarzk. von Witthöft. 1863. gr. Fol. Bei Lüderitz in Berlin.
4) Die Abendglocke. (Genrebild im Kostüm des 17. Jahrh.) In Schwarzk. gest. von Habelmann. Fol. Für den schlesischen Kunstverein.
5) Der Wittwe Trost. Schwarzk. 1869. qu. Fol. Ebenda.
6) Amor und Nymphen. Lith. von G. Feckert. qu. Fol.
7) Der Liebling (Mädchen mit einem Hündchen). Aquarell. Oelfarbendruck von Storch & Kramer. gr. Fol. Im Album Berliner Künstler. Heft 5. Berlin 1857.
8 u. 9) Naschkätzchen (Stubenmädchen mit Tafelgeschirr leert den Rest eines Champagnerglases). Lith. von E. Milster. gr. Fol. — Aller Anfang ist schwer (Stubenmädchen Rauchversuch mit einer Thonpfeife anstellend). Lith. von Süssnapp. gr. Fol. Gegenstücke. Gemalt 1863.

Die neueren Gemälde Amberg's sind sämmtlich in Originalphotographien vervielfältigt worden.

L. Pietsch.

Amberger. Christoph Amberger, Maler in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. Schon Sandrart äussert mit Bedauern: »Der wegen seiner herrlichen Arbeit wohlberühmte Christoph Amberger ist sonst so unbekannt, dass ich von Niemanden erfahren können, von wannen er oder seine Eltern, oder wer sein Lehrmeister gewesen«. Doppelmayr gibt (sich auf Vincentius Steinmayr's Aufzeichnungen berufend) Nürnberg als seine Heimat an. In neuerer Zeit sind widersprechende Angaben aufgetaucht, für die aber keine Beweise beigebracht wurden; von Nagler (I. Aufl. d. K.-L.) wird Amberg in der Oberpfalz, von Albrecht Weyermann (Kunstblatt 1830. p. 268) Ulm als sein Geburtsort genannt, und von beiden ein Steinmetz Lienhart (oder Leonhard) Amberger als sein Vater angeführt. Die Zeit seiner Geburt wird von den meisten neueren kunstgeschichtlichen Büchern völlig willkürlich um das J. 1490 angesetzt. Wahrscheinlich wird man richtiger gehen, wenn man sie um ein Jahrzehnt später vermuthet. Sicher dagegen ist, dass die Stätte seiner Wirksamkeit Augsburg war, und zwar seit Anfang der 1530er Jahre. Aus den Steuerregistern der Stadt ergibt sich, dass A. schon 1534 daselbst im Predigergarten wohnte, 1545 aber ausserhalb des St. Gallenthors, wo er noch 1560 vorkommt. Eben dies Datum ist das letzte, das auf Gemälden Amberger's sich findet. Vielfach (namentlich in Füssli's Künstlerlexikon) wird 1563 als sein Todesjahr angegeben, was mit diesen urkundlichen Notizen ziemlich im Einklang steht. Sandrart berichtet, man urtheile, er müsse bei dem jüngeren Hans Holbein gelernt haben, dem er »in seiner Manier zu mahlen absonderlich im Contrafäten« gefolgt sei. Dies hat zwar nicht viel Wahrscheinliches, indem A. kaum viel jünger als Holbein war, aber sein künstlerischer Stil beweist deutlich, dass er der Augsburger Schule seine Ausbildung verdankt. Doppelmayr gibt ihm Hans Holbein den Aeltern zum Lehrmeister. Doch Amberger's Farbe namentlich in den früheren Werken, sein Geschmack und sein Verhältniss zur italienischen Renaissance würden eher schliessen lassen, dass er bei Hans Burgkmair gelernt. Später mag er nach Gemälden des jüngeren Holbein studirt haben, erfuhr dann aber auch direkten Einfluss von Italien. Seine Bildnisse, in denen er das Beste leistet, sind häufig Holbein selber beigemessen worden und tragen zum Theil in deutschen und ausländischen Sammlungen noch heute dessen Namen.

Den ersten grossen Erfolg hatte A. dadurch, dass er das Bildniss Kaiser Karl's V., als derselbe 32 Jahre zählte, malen durfte (1532). Sandrart nennt das Porträt »sehr lebhaft und wohlgefällig« und setzt hinzu, der Kaiser *habe ihm* das Dreifache des geforderten Preises von 12 Thalern nebst einer goldenen Kette reichen lassen, mit der Bemerkung, Tizian, der sich 100 Thaler für jedes Bildniss zahlen lasse, mache es nicht besser. Das Original ist das Gemälde, welches sich (als Giovanni Holbein) in der Galerie des Instituts der schönen Künste zu Siena *befindet* (aus dem Vermächtniss Spannocchi). Der Kaiser, fast Profil und gegen rechts blickend, ist geistig nicht gerade tief, wol aber treu und vortrefflich aufgefasst. Er trägt eine dunkle Schaube, ein karmoisinrothes, ausgeschnittenes *Wamms* darunter; die Rechte hält ihren Handschuh, während die Linke bekleidet ist. Der dunkle Grund mag ursprünglich grün gewesen sein. Das Bild ist tief und kräftig in der Farbe, im Fleischton sehr bräunlich, an Klarheit Holbein *ähnlich*, dabei aber noch wärmer als die Arbeiten des Letzteren. Gegen Holbein's fein vollendete, scharf bestimmte Behandlung ist die Vortragsweise breiter und moderner. Die Zeichnung bleibt oft an Genauigkeit und Formverständniss hinter Holbein zurück, namentlich bei den Händen. Die auffallend blasse, aber feine Wiederholung im Museum zu Berlin (bezeichnet Plus oultre. darunter: aetatis XXXII) können wir nur für gleichzeitige Kopie von einer anderen nordischen Hand halten.

Mit dem Gemälde zu Siena stimmt *eine andere* Gruppe von Bildern, die nur ein Jahr später entstanden ist, auf das nächste überein, in Farbe

und Vortrag, in der Art zu modelliren, namentlich auch in der Behandlung der Hände. Es sind die Bildnisse des Wilhelm Mörz aus Lindau und seiner zweiten Hausfrau Afra Rehm, im Maximiliansmuseum zu Augsburg, ebenfalls noch immer Holbein getauft, obwol seine Urheberschaft schon chronologisch ausgeschlossen ist; denn den 10. Dezbr. 1533 fand die Hochzeit des Paares statt, und damals war Holbein bereits zum zweiten Mal nach England gegangen. 1533 ist auch die letzte von vier Jahreszahlen, die neben dem Wappen auf der Rückseite des männlichen Bildnisses stehen. Beide sind von Eigner restaurirt, das des Mannes am besten erhalten; sie sind in der Auffassung tüchtig, und in der Behandlung der Nebendinge, des Pelzes, welchen der Mann trägt, des reichen bürgerlichen Anzugs der Frau, vorzüglich. Ebenfalls unter dem irrigen Namen Holbein befindet sich im Museum württembergischer Alterthümer zu Stuttgart eine völlig übereinstimmende Wiederholung vom Bildniss der Frau. Das Gegenstück bildet aber eine ganz verschiedene Persönlichkeit, nicht bartlos und mit einem pickelartigen Maal im Gesicht, wie Mörz, sondern mit kurzem braunem Vollbart und weit jünger. In diesem zweiten Manne, mit welchem Afra Rehm sich in ihrem Vermälungsjahr porträtiren liess, hat man offenbar ein Mitglied ihrer eigenen Familie, vielleicht einen Bruder zu sehen. Bei seinem Porträt wird zwar die Jahrzahl 1533 und sein Alter 36 Jahre angegeben, aber der Name ist vernichtet worden, wol um einem berühmteren Platz zu machen. Auf dem weiblichen Bildniss ist dieser Versuch nicht ganz durchgeführt und die Inschrift lautet: Anno 1509 ward Ich Affr....... (soll heissen: »Affra Rehm geboren) .. Vnnd Anno 1533 ward dise conterfet gemacht. Da ward ich 24 Jar alt Vnnd hett darby die gestalt.«

Amberger's Aufenthalt in Italien, der auf seine späteren Arbeiten den grössten Einfluss übte, fällt wahrscheinlich in die nächstfolgenden Jahre. Vielleicht kann es einen Anhalt dafür bieten, dass ein männliches Porträt im Wiener Belvedere die italienische Bezeichnung »1535 di Marzo« trägt. Unter den Bildnissen, welche in die Zeit nach dieser Reise fallen, befinden sich zwei, den Augsburger Bürger und Buchhalter im Fugger'schen Bankhause, Matthäus Schwartz und seine Hausfrau Barbara geb. Mangollt von Schwäbisch Gmündt vorstellend, im Besitz des Staatsministers Freiherrn von Friesen zu Dresden. Beide Bilder sind von besonderem Interesse, da neuerdings A. von Zahn (s. Literatur) eine dokumentarische Beglaubigung ihrer Aechtheit gefunden hat. Matth. Schwartz (der Enkel des 1478 hingerichteten Augsburger Bürgermeisters Ulrich Schwartz) hat nämlich ein Trachtenbuch (Selbstbiographie in Kleidertrachten; jetzt im Museum zu Braunschweig) hinterlassen, dessen Fortsetzung durch seinen Sohn Veit Konrad Schwartz am Eingang des Bandes die Porträts der Eltern, des Matth. Schwartz (»im Martzo 1542«) und der Barbara Mangolltin (»Im agosto 1542«) enthält: beide, wie die Ueberschrift besagt, »abcontrofact durch Jheremias Schemel von ainer tafel die der allt Christoff amberger damalls (d. h. 1542) gemallt hat.« Beide Kopien aber entsprechen genau jenen beiden Oelbildern. In diesen wie in dem Bildnisse Karl's V. besitzt man also die wichtigsten künstlerischen Dokumente, nach denen man sich einen Begriff von des Meisters Malereien bilden kann. — In dem Trachtenbuche des Vaters finden sich sechs Blätter, No. 122 bis 127, in die Jahre 1541—46 fallend, welche (nach Zahn) durch so vorzügliche Arbeit hervorragen, dass man sie wol dem Chr. Amberger selbst, der gerade in dieser Zeit Schwarz porträtirte, zuschreiben möchte. Sie unterscheiden sich von allen anderen durch die freie und doch ruhige Körperhaltung, die harmonische Gesammtwirkung und das ernst gestimmte Kolorit.

Zu den schönsten Bildnissen Amberger's in dieser und der folgenden Zeit gehören noch folgende. Von 1543 die Bildnisse des Konrad Peutinger und seiner Gemalin Margaretha Welser im Maximiliansmuseum zu Augsburg, halbe Figuren, lebensgross. — Von 1544 Martin Weiss, 43 Jahr alt, im Belvedere zu Wien. Einen Katalog seiner Werke zu geben ist fast unmöglich und wird dadurch erschwert, dass der Künstler seine Porträts fast niemals mit Namen oder Monogramm bezeichnet hat. Andrerseits werden ihm verschiedene Bildnisse willkürlich beigemessen; so einige in Wien, ferner wol auch das Bild zweier Kinder mit einem Hündchen in der Dresdener Galerie, endlich das angebliche Porträt Heinrich's VIII. in Augsburg, das in Wahrheit den Pfalzgrafen Otto Heinrich darstellt und von Barthel Beham gemalt ist (vergl. Woltmann, Donaueschingen, Verzeichn. der Gemälde, Einleitung). — Von undatirten Bildnissen verdienen vorzugsweise noch Erwähnung: schönes Brustbild eines Greises mit Rosenkranz, woran ein Madonnenbild hängt, mit langem Haar, in Pelz, ganz von vorn, ein Wappen auf der Rückseite, im Gothischen Hause zu Wörlitz. — Aehnliches Bild eines bärtigen Mannes, in den Uffizien zu Florenz (als Holbein, No. 821). — Schwarzgekleideter Mann, grüner Grund, Steineinfassung (klein), im Wiener Belvedere. — Jüngling in rothem Hut, in der Galerie Liechtenstein zu Wien. — Junge Fürstin, in der Ambraser Sammlung zu Wien (von Waagen dem Holbein zugeschrieben). — Sebastian Münster, Verfasser der Cosmographey (geb. 1489, gest. 1552), als Greis, wol aus den letzten Lebensjahren, im Berliner Museum; Amberger's herrlichstes Werk, lebensvoll, scharf und fein im Charakter, trefflich gemalt. Sandrart besass zwei kolorirte Porträtzeichnungen: Ursula von Harrach, Gemalin Jak. Fugger's, und Georg Hermann.

Amberger's schönstes Kirchenbild ist ein

grosser Altar im Chor des Augsburger Doms, bez. A. C. 1554, restaurirt von Eigner. Mitte: Maria mit dem Kinde zwischen musizirenden Engeln, darüber die Dreifaltigkeit; Flügel: die Heiligen Ulrich und Afra, Augsburgs Patrone; Staffel: Brustbilder der Heiligen Afra, Eutropius, Narcissus, Hilaria, Dionysius, Eunomia, Digna. Dieser Theil ist das Beste, die Hauptfiguren sind etwas weichlicher im Gefühl. Das Ganze edel und fein in Komposition und Zeichnung, kräftig und klar im Kolorit, zeigt den Einfluss Italiens von der günstigsten Seite. Viel manierirter, aber in der Farbe immer noch klar und wirkungsvoll ist ein Kirchenbild von 1560, Christus mit den klugen und thörichten Jungfrauen unter reicher Säulenarchitektur, in St. Anna zu Augsburg (wird in vielen Handbüchern irrig als Madonnenbild angeführt). Ebenda: Christi Verklärung, mit Stifterfamilie, übertrieben in den Bewegungen. Drei kleinere Gemälde von Werth sind Die Dreifaltigkeit, Die Himmelskönigin und Hl. Rochus in der Pinakothek zu München; minder bedeutend ist ein Fragment, S. Augustinus, im Museum zu Berlin. Eine ihm zugeschriebene Herodias im Wiener Belvedere ist nach Mündler von Andrea Solario, woran nicht zu zweifeln.

Wie seine süddeutschen Zeitgenossen überhaupt wandte A. sich mit besonderer Liebe der Fassadenmalerei zu, in der er alle Heiterkeit und Stattlichkeit der Renaissance entfalten konnte; aber von jenen auswendig in Fresko gemalten »schönen Behausungen«, die bereits Sandrart preist, und unter denen, nach P. v. Stetten, Fugger'sche Häuser waren, ist nichts erhalten. Auch jene Folge von Bildern, die Sandrart »absonderlich lobwürdig« fand — nie, sagt er, sei von Deutschen noch Anderen dergleichen an das Licht gebracht worden — drohte schon zu seiner Zeit Untergang und ist spurlos verschwunden: die zwölf grossen, in Tempera gemalten Leinwandbilder aus der Geschichte Joseph's, lebenswahr und drastisch in der Auffassung, mit schönen Thieren, Gebäuden und Landschaften. Solche Darstellung alttestamentarischer Szenen von rein menschlicher Seite her ist, seit Holbein, für die deutsche Renaissance charakteristisch. Amberger, so wenig wir von ihm wissen, steht doch als einer von Deutschlands ersten Renaissancekünstlern da; bei ihm schlagen grösstentheils die Einwirkungen Italien's gut an; und er bringt es zu einem freien Adel des Stils wie wenige seiner Zeitgenossen, obwol ein gewisser Manierismus in den späteren Werken nicht zu leugnen ist. Sein von Haus aus treffliches Kolorit und seine breite Pinselführung bildet er unter dem Einfluss der Venezianer und Lombarden noch mehr aus, und in einer Zeit wo Deutschlands begabteste Künstler sich vorzugsweise der Kupferstichtechnik zuwenden, ist er der grösste Maler unseres Vaterlandes, der bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrh. lebt.

Urkundliche Notizen aus dem Archiv zu Augsburg. — Handschriftliche Notizen des Kupferstechers Christ. Kilian auf der Augsburger Stadtbibliothek.

s. Sandrart, Teutsche Akademie. I. und II. — Doppelmayr, Historische Nachrichten von den Nürnberg. Mathematicis und Künstlern Nürnberg 1730. — Waagen, Handb. d. Gesch der Malerei. I. 277. — Waagen, Kunstdenkmäler in Wien. I. u. II. passim. — A. v. Zahn in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft. IV 127—133.

* *A. Woltmann.*

Die Werke des Meisters.

Nur die für ächt gehaltenen Werke sind angeführt, wobei auch dieses Verzeichniss, bei der Schwierigkeit, alle Bilder des Meisters aufzufinden, nicht für vollständig gelten will.

I. Datirt.

1) 1532. Bildniss Kaiser Karl's V. Im Institut der schönen Künste zu Siena. Dort unter dem Namen Hans Holbein. s. Text.

Das Bild im Berliner Museum (auf Holz) ist eine gleichzeitige Kopie. s. Text u. Stiche No. 1.

2 u. 3) 1533. Wilhelm Mörz aus Lindau und seine zweite Hausfrau Afra Rehm. Beide Bilder früher in der Kirche der hl. Anna, jetzt im Maximiliansmuseum zu Augsburg. Daselbst unter dem Namen Hans *Holbein*. s. Text.

4) 1533. Dieselbe Afra Rehm, ganz gleiche Wiederholung. Im Museum der württembergischen Alterthümer zu Stuttgart (früher in der Hassler'schen Sammlung). s. *Text*.

5) 1533. Gegenstück dazu: Männliches Bildniss, das vielleicht den Bruder der Frau vorstellt. Ebenda.

6) 1535. Bildniss eines Mannes in brauner Pelzkleidung. Auf Holz, kleine Fig. Bez. 1535. di Marzo. Im Belvedere zu Wien.

7) 1542. Matth. Schwartz, Augsburger Bürger, in schwarzseidenem vorn offenem Wamms, rothem Unterwamms und schwarzer Netzhaube. Im Hintergrunde ein Horoskop und eine Inschrift, dabei: MATHEVS. SVVARTZ. SENIOR. CIVIS AUG SIBI IPSI. F. F. Bei *Frei*herrn von Friesen in Dresden. s. Text.

8) 1542. Gattin Barbara des Matth. Schwartz, geb. Mangollt. In schwarzem Barett, schwarzem Seidenkleid und gesticktem weissem Unterkleid. Im Hinter*grunde ein* Horoskop, darunter die Inschrift: TO. XXI. AUG: M. DXLII. BARBARA. DIE. MATHEVSIN SCHWERTZIN. Æ. KRAD XXXV. IAR. Ebenda. s. Text.

9) 1542. Hieronymus Sulczer; lebensgr. Gürtelbild von vorn. Der Dargestellte trägt ganz kurzes Haar, blonden Bart, dunkles Wamms mit rothen Aermeln. Links vier deutsche Verse, darunter:

HIERONYMUS SULCZER. SEINES ALTERS 24
IM. 1542. JAR.

In der Galerie zu Gotha (Abth. V. No. 34, angebl. H. Holbein). Vollständig übereinstimmend, namentlich auch in der Handschrift der Verse, mit No. 7 und 8.
(Notiz von A. von Zahn.)

10 u. 11) 1543. Konrad Peutinger und seine Gemalin Margaretha Welser im Maximiliansmuseum zu Augsburg. s. Text.

12) 1544. Martin Weiss. Bez. MDXXXXIIII. AETATIS SUAE XLIII. Brustbild auf Holz. Im Belvedere zu Wien.

---

13) 1554. Altartafel mit Flügelbildern im Chor des Augsburger Dom's: Maria mit Engeln und Heiligen. s. Text.

14) 1560. Christus mit den klugen und thörichten Jungfrauen in St. Anna zu Augsburg. s. Text.

II. Undatirt.

15) In St. Anna zu Augsburg: Christi Verklärung. s. Text.

16) In München, Pinakothek: Die hl. Dreifaltigkeit. Gott Vater, mit der Taube, hält in den Armen den an das Kreuz geschlagenen Heiland. Kl. Fig. Auf Holz. s. Text.

17) Ebenda: Die Jungfrau als Himmelskönigin mit dem Kinde in den Armen. Kl. Fig. Auf Holz.

18) Ebenda: Hl. Rochus in einer Landschaft sitzend, mit einem Engel. Flügelbild. Auf der Rückseite: St. Anna Selbdritt, in einer Nische stehend. Halb grau in Grau. Kl. Fig. Auf Holz.

19) In Berlin, Museum: Hl. Augustinus in bischöflichem Ornat. Fragment. Auf Holz.

20) Ebenda: Der Kosmograph Sebastian Münster. Auf Holz. s. Text und Stiche No. 3 u. 4.

21) In Wörlitz, Gothisches Haus: Brustbild eines Greises. s. Text.

22) In Wien, Belvedere: Brustbild eines Mannes in schwarzer Kleidung. Auf Holz. No. 94 erster Saal, II. Stock. s. Text.

23) In Wien, Ambraser Sammlung: Junge Fürstin als Heilige, in rothem Kleide. Auf Holz. s. Text. Vergl. Waagen, Kunstdenkmäler in Wien. II. 332.

24) Ebenda: Bildniss eines unbärtigen Mannes im Pelzrock, in der Hand ein Blümchen. Auf Holz. Dort Jan Schoreel benannt; nach Waagen eher von Amberger.

25) In Wien, Liechtenstein: Junger Mann mit rothem Hut, die Hand auf der Brust. s. Text.

26) Ebenda: Männliches Bildniss, datirt 1537. Nach Waagen am ersten von Amberger (?).

27) Ebenda: Junger Mann mit rothem Hut, andere Person als das obige. Von Waagen, obgleich »minder klar und kräftig im Ton als meist«, für ächt gehalten.

*

1) Bildniss des Künstlers, Brustb. Profil nach rechts, mit Pelzmütze. Oval. 12. In Sandrart's Teutscher Akademie.

2) —— Dass. Kopirt in Umriss von G. C. Kilian. 8.

3) —— Dass. Kopirt in Lith. von M. Franck. 4.

Nach ihm gestochen und lithographirt:

1) Kaiser Karl V. Nach dem Bildniss im Berliner Museum gestochen von Karl Hübner.

2) Margharita de Valois Figlia di Francesco I. Re di Francia e Consorte di Emmanuele Filiberto Duca di Savoia. Dis. da L. Metelli, inc. dal Cav. Lasinio figlio. gr. Fol. Das Bild ist nicht von Amberger. In: R. d'Azeglio, La Reale Galleria di Torino. T. XLIX.

3) Sebastian Münster, Kosmograph und Theolog, Prof. in Basel, 1489—1552. Nach dem Bilde im Berliner Museum lith. von Helmlehner. Tondruck. Fol.

4) —— Dass. Lith. von P. Gross. Tondruck. Fol.

5) Konrad Peutinger. Lith. von G. Weidenbauer in Th. Herberger's C. Peutinger. Augsburg 1851. 4.

6) Brustb. eines reich gekleideten Mädchens. In der Münchener Pinakothek. Wegen des Monogr. A C (und 1577) dem Adrian Crabeth ohne Grund zugeschrieben; jedoch nicht von Amberger. In dem alten Münchener Galeriewerk als Amberger lith. von N. Strixner. Fol.

7) Herodias, Halbfig., hinter einer Brüstung, empfängt vom Henker das Haupt Johannes des Täuf., Gest. von A. J. v. Prenner in dessen Galeriewerk des k. k. Belvedere. 4. Das Bild ist nicht von Amberger. s. Text.

8) —— Dass. Klein im Prodromus von Stampart und Prenner. Viennae 1735. gr. Fol.

W. Engelmann.

Ambling, s. **Amling.**

Amboise. Jacques d'Amboise, s. **Jacques.**

Amboise. Jean d'Amboise, s. **Jean.**

Ambrogi. Domenico degli Ambrogi, gen. Menichino del Brizio, Zeichner und Maler, geb. zu Bologna um 1600 und noch 1678 am Leben. Er war der Lieblingsschüler des Francesco Brizio und hatte daher jenen Beinamen. Menichino, ein sehr fruchtbarer Meister in der Weise der Bologneser Schule und insbesondere des Fr. Brizio, führte zu Bologna, zu Modena u. s. w. in Landhäusern, Palästen und Kirchen eine grosse Anzahl von Fresken und Oelbilder, Landschaften, Prospekte, Architekturen und dergl. aus; zuweilen auch gemeinsam mit Dentone und Colonna. Die Arbeit ging ihm leicht von der Hand, und im Komponiren, im Ausführen grosser Flächen war er nicht ohne Geschicklichkeit. Malvasia erzählt seine Jugendschicksale und nennt eine lange Reihe seiner Werke. Nur Weniges hat sich von diesen Duzendmalereien erhalten (Fresken noch am Ende des 18. Jahrh. in den Kirchen Annunziata, S. Maria della Vita, S. Giacomo Maggiore zu Bologna). Seine Schüler waren Giacinto und

Pierantonio Cerva, Gio. Ant. Fumiani und Giacinto Campana.

Menichino hat auch radirt, insbesondere Thesen, dann nach Malvasia eine grosse Anzahl solcher Thesen für den Stich gezeichnet; doch sind jetzt nur wenige derselben bekannt.

s. Malvasia, Felsina Pittrice etc. I. 543—547. — Masini, Bologna perlustrata. I. 120. 619. — Pitture, Scolture etc. di Bologna. pp. 285. 288. 381. 390. 393. —

*

a) Von ihm radirt:

1) Zeichnung für die Thesis des Julius Cavalerius. Der hl. Carolus Borromaeus oben in einer Engelsglorie empfängt von drei Engeln ein grosses Blatt Papier, worauf: Accipe Carole etc. Sechs andere kleine Engel mit Schildern, worauf Inschriften; vorn rechts ein Engel mit einem Wappenschild, worüber: Tout a la Foy. Unten: Julius Cavalerius etc. Rechts: domi del Bricio J. F., links: Disput. publ. Bonon. etc. Roy. Fol. B. 1.
2) Malerei und Bildhauerei, zwei weibl. Figuren, die eine ein Wappenschild bemalend, die andere die dasselbe umgebenden Ornamente meisselnd. Das Schild wird von drei Genien getragen; darüber ein Kardinalshut, von zwei anderen gehalten. Links die Dichtkunst auf einem Hirsch sitzend und schreibend; im Vorgrund links eine Flöte und eine Geige. Ohne den Namen des Künstlers. 4. B. 2.
3) Ein Weib auf einem Triumphwagen, den Neptun leitet; sie hält zwei Fackeln und eine Schlange. Von ihm selbst gestochen. So sagt Heineken (Dict. I. 195). Dies Bl. ist weder Bartsch noch uns bekannt.

b) Nach ihm gestochen und geschnitten:

1) Jul. Cæsaris Claudini Phil. et Med. Bon. Effigies. Dom. a Bricio inv. Laurent. Tintus sc. Fol.
2) Bildniss des Kurfürsten von Bayern, Ferdinand Maria, in einem Oval. Darum die alleg. Figuren der Fides, Justitia und Clementia. Zwei Genien halten unten ein grosses Schriftband mit: FIDES IVSTITIA CLEMENTIAQVE TVA PER TOTVM ORBEM RESSONANT DVX POTENTISSIME. Dominicus à Bricio delin. Laur^s. Tintus Sculp. Bonon. Fol.
3) Titelbl. Das pfalzbayrische Wappen von einem Krieger und Merkur gehalten. Darunter der Titel: Precetti militari consacrati all' immortal nome dell' Altezza serenissima di Ferdinando Maria — — composti da Francesco Marzioli Bresciano. Dominicus à Bricio Delin. L. Tintus Sculp., et Marc Ant^s. de Fabris Impressit Bonon. Fol. Am Schlusse des Werkes: In Bologna M . DC . LXX (später 1686). Auch das vorhergehende Bildniss findet sich vorn in den Precetti militari.
Thesis. Sieben Rechtsgelehrte überreichen der Minerva ihre Bücher. D. O. M. Illustriss. Bon. Senat. religiosis veræ sapientiæ Patribus — offert Dominicus Medici. Dom. a Briccio F. Helldunkel in drei Platten von Bart. Coriolano. Roy. qu. Fol. Bartsch XII. 138.
4) Titelblatt zu Masini, Bologna perlustrata. Bologna 1666. Gest. von Franc. Curti. 4.

s. Heineken, Dict. — Füssli, Neue Zusätze. — Bartsch XIX. 198.

W. Schmidt.

Ambrogini. Ambrogini, Bildhauer zu Rom im 17. Jahrh. Von ihm nur bekannt, dass die Statue des S. Carlo in der Kirche S. Lorenzo in Damaso sein Werk ist.

s. Roma Moderna. Roma 1689. p. 220.

*

Ambrogio. Giovanni d'Ambrogio, Maler und Bildhauer zu Florenz in der zweiten Hälfte des 14. Jahrh. Nur von seiner bildnerischen Thätigkeit haben wir nähere Nachricht; aber dass er auch Maler gewesen, erhellt aus dem Umstande, dass er im J. 1370 in die Malergilde aufgenommen wurde. — Er scheint zu den angesehenen Bildhauern der Zeit gehört zu haben, da seine Arbeiten zum plastischen Schmuck der alten Fassade des Florentiner Dom's verwendet wurden. Baldinucci hat zwei urkundliche Auszüge von 1384 und 1396 aus den Rechnungsbüchern (Libri di Deliberazioni) des Doms veröffentlicht, welche Zahlungen an den Meister für zwei von ihm gelieferte Statuen betreffen, eine Justizia und einen hl. Barnabas, welche an jener Fassade »in Tabernakeln in Marmorpfeilern« angebracht wurden.

Auch Lorenzo, der Sohn des Giovanni d'Ambrogio, war Bildhauer und an der Fassade des Domes beschäftigt. Baldinucci bringt auch Zahlungsbelege für Werke von seiner Hand bei, für eine Madonna und zwei *Propheten* (worunter nach damaligem Sprachgebrauch auch Apostel verstanden sein konnten).

Von diesen Werken beider Meister ist Nichts mehr erhalten, da 100 Jahre später die alte Fassade abgelöst wurde, um einer neuen *Platz* zu machen, die bekanntlich bis heute nicht zu Stande gekommen. Doch finden sich jene Statuen in einer Zeichnung (jetzt noch in der Guardaroba des Doms erhalten?) abgebildet, welche von Alessandro Nani nach einer älteren des *Bernardino* Poccetti kopirt worden.

s. Baldinucci, Opere. IV. 520—24.

*

Ambrogio. Ambrogio di Vanni, Steinmetz, wird in Florenz 1376 mit Andrea di' Cesso beim Dombau zu Rathe gezogen. Er ist sicher ebenso zu unterscheiden von dem *Ambrosius Johannis*, der in einem Sienesischen Verzeichniss von Steinmetzen vom J. 1363 vorkommt, als von dem Schlosser Ambruogio di Giovanni, der 1392 beim Dombau zu Florenz erwähnt wird.

s. Semper in Jahrbb. für Kunst-Wissensch. III. 39. — Milanesi, Doc. Sen. I. 134. 323.

Fr. W. Unger.

Ambrogio. Ambrogio di Bindo, Dominikaner und Glasmaler in Siena, meist am Dom beschäftigt. Er malte dort 1398 mit Meister Domenico di Niccolò an dem runden Fenster, 1404 die Fenster in den Kapellen S. Ansano de S. Vittorio und S. Savino, 1409 ein Fenster mit grossen Figuren in der Kapelle S. Sebastiano, 1411 in der Sakristei und mehreres andere. Im Stadthause malte er 1416 ein Fenster für den Saal

delle Balestre. Auch bekleidete er mehrere Stadtämter, und war 1406—1415 Aufseher über die Uhr, der er eine neue Glocke hinzufügte. Seit 1416, wo er in den Camaldulenser Orden getreten zu sein scheint, hört man nichts mehr von ihm.

Sein Bruder Benedetto di Bindo half ihm 1411 bei einem Fenster im Dom, von dem ihm auf sein Gesuch vier Fächer überlassen wurden.

s. Marchese, Memorie dei Pittori Domenicani etc. I. 352. — Milanesi, Siena e il suo territorio. p. 198. — Ders., Doc. Sen. I. 45. II. 22.

Fr. W. Unger.

Ambrogio. Ambrogio di Andrea, Goldschmidt und Emailleur in Siena um 1400. Von ihm besitzt der dortige Dom einen silbernen Kelch sammt Patene, beide mit Emaillen geziert, jener mit einem Wappen, diese mit einer Madonna mit dem Kinde: ferner eine silberne Statue des S. Savino, die er mit Hülfe seines Sohnes Antonio gearbeitet hat. Das silberne Piedestal dazu enthält Emaillen von Giovanni Turini, und wurde 1414 angefertigt.

s. Labarte, Histoire des Arts industriels. II. 460. 499.

Fr. W. Unger.

Ambrogio. Ambrogio oder Ambrosino da Verderio war um 1400 Ingenieur beim Dombau in Mailand und nahm als solcher am 16. Dez. 1399, dann 1402 und wieder am 21. Jan. 1409 an verschiedenen Kommissionen Theil, welche Details des Baus und Projekte dazu zu prüfen hatten. Der Metallarbeiter (Faber) desselben Namens, der 1425 in den Urkunden vorkommt, war vielleicht ein Anderer.

s. Nava, Memorie e Documenti etc. del Duomo di Milano. pp. 83. 132. 161. 203.

Fr. W. Unger.

Ambrogio. Ambrogio, Goldschmied von Mailand. Er war der Vater des Bildhauers Andrea Riccio (Rizzo, geb. 1470), der so von seinem krausen Haare hiess; der Familienname war Briosco (s. diesen). — Von einem Ambrogio und seinem Bruder Battista befinden sich noch einige Goldschmiedearbeiten in S. Antonio zu Padua; ob jener der obige Ambrogio, lässt sich nicht ermitteln.

s. Gonzati, La Basilica di S. Antonio. I. 139.

*

Ambrogio. Ambrogio da Milano (auch Ambrogino, und da er wahrscheinlich der Familie Baroccio angehörte, derselbe wie Ambrogio Barocci oder Ambrogio d'Antonio Baroccio), vorzüglicher Bildhauer Oberitaliens aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrh., der lange Zeit nicht nach Verdienst geschätzt war, weil man ihm wol die Ausführung eines seiner Hauptwerke, nicht aber die Erfindung und Zeichnung zuschrieb. Obwol zu Mailand geb., wie sein Name angibt, scheint er merkwürdiger Weise daselbst nicht gearbeitet zu haben; er wird unter den vielen Bildhauern, die im 15. Jahrh. am Mailänder Dom beschäftigt gewesen, nirgends erwähnt. Dagegen war er zu Urbino, Ferrara, wahrscheinlich auch zu Venedig und Perugia thätig, und in den beiden ersteren Städten hat er ausgezeichnete Bildwerke hinterlassen. Er gehört also zu den wenigen Mailändischen Bildhauern, die ausserhalb ihrer Heimat ein Feld für ihre Wirksamkeit fanden, während zumeist den Florentinern und Venezianern die Arbeiten in den anderen italienischen Städten übertragen wurden.

Ueber die Lebensumstände des Meisters ist ausser wenigen Familiennachrichten nichts weiter bekannt, als was sich den Denkmälern seiner Thätigkeit und den Mittheilungen über dieselbe entnehmen lässt. Vor 1474 finden wir ihn in Urbino. Damals hatte Federigo da Montefeltro, Graf von Urbino (Herzog erst seit 1474) zu der Ausschmückung seines neu und prächtig erbauten Palastes Künstler aus ganz Italien berufen, und von diesen übernahm Ambrogio allem Anschein nach die plastische Ausstattung insgesammt, insbesondere die Ornamentation der Thüren, Fenster und Kamine. Dieselbe ist in dem schönen und reinen Geschmack der Renaissance, in jener mittleren Periode, welche noch die Feinheit der Frührenaissance sich bewahrt und damit zum Theil die Fülle des zu seiner Höhe entwickelten Stils verbindet, entworfen und ausgeführt. Die Erfindung ist reich, auch im figuralen Theil der Verzierung, mit dem Laubwerk und den Schwingungen der Arabesken sind Trophäen, Vögel und spielende Kinder in höchst anmuthigem Wechsel verbunden. Dabei sind in diesem Formenspiel die Abzeichen des Fürsten, der Hosenbandorden und der Orden des goldenen Fliesses, sonstige Embleme und sein Bildniss auf das Glücklichste angebracht; man sieht auf's Neue, wie das hohe bildnerische Vermögen der Meister jener Epoche in dem Linienrythmus der Ornamentation alle Motive ebenso schön als charakteristisch zu verwerthen wusste. Auch von Seiten der Zeichnung und Modellirung erweist sich Ambrogio, der zugleich an Ghiberti und an Sansovino erinnert, als einen der ersten Künstler der Zeit, wie er andererseits in der Anwendung von Farbe und Gold ein damals nicht häufiges Verständniss für die Verbindung von Plastik und Malerei zeigt. Daher hebt mit Recht auch Arnold (s. Literatur) ebenso den Ideenreichthum in der Komposition als die »feine und empfundene Durchbildung« hervor. Und so mannigfaltig die Ornamentation auch ist, bald voll und prächtig mit dem reichen Schmuck der Kriegswaffen, bald von höchster Zierlichkeit in einfachen Rankenschlingungen oder im Aufbau von Gefässen, Gewächsen und Gethier: überall verbindet sich mit dem treuesten Naturstudium stilvolle Anordnung und Durchführung. — Aus der Fülle dieses Schmucks, der durchgehends von fast gleicher Anmuth und Vollendung ist, lässt sich Einzelnes nicht hervorheben; doch sind besonders schön das Hauptportal, die Skulpturen auf der Haupttreppe, das Friesornament

im Korridor und verschiedene Thüren, wovon diejenige der Sakristei und eine andere mit farbigem Grund unter der plastischen Verzierung, endlich die Kamineinfassungen. Unter den letzteren ist eine von ganz eigenthümlicher Schönheit zu erwähnen: sie hat am oberen Fries auf blauem Grunde eine Reihe tanzender und musizirender Amorinen, an den Pfosten beflügelte mit Vasen, aus denen Rosen und Nelken hervorspriessen; das Ganze von solchem Reiz der Erfindung und Ausführung, dass (wie auch Perkins meint) selbst die beste venezianische Renaissance kaum Gleiches aufzuweisen hat.

Dass diese Arbeiten im neuen Palaste von Ambrogio da Milano herrühren, dafür findet sich schon ein Zeugniss in der Reimchronik des zeitgenössischen Giovanni Santi, des Vaters Rafael's, welche die Regierung des Herzogs Federigo verherrlicht. Die Stelle:

> Ambrosio da Milan di cui è 'n palese
> Li mirabil fogliami, ond egli agguaglia
> Gli antichi in ciò etc.

nennt ausdrücklich unseren Meister als Urheber des Arabeskenschmucks. Man hat zwar behauptet, die Erfindung und der Entwurf derselben seien von Francesco di Giorgio (Martini) von Siena, und nur die Ausführung von Baroccio dem Aelteren, dem Vorfahren des Malers Fed. Baroccio, der mit dem Ambrogio von Mailand eine und dieselbe Person sein soll (nach Passavant soll dies auch Baldinucci berichtet haben; doch habe ich eine solche Stelle in dessen Werken nirgends finden können). Francesco, der als Ingenieur und Festungsbaumeister für den Herrn von Urbino viel beschäftigt war, hat allerdings für dessen Palast auch Reliefs entworfen, von denen gleich weiter die Rede sein wird; allein dieselben zeigen eine ganz andere Kunstweise, als jene Ornamentation der Fenster und Kamine. Diese rührten offenbar durchweg von einem und demselben Künstler her, wenn dieser auch zur Ausführung Gehülfen zugezogen haben mag. Zudem zeigen die Werke, die wir sonst von Ambrogio kennen, einen so vortrefflichen Meister, dass es undenkbar ist, er habe eine rein künstlerische Ornamentation nach fremdem Entwurf ausgearbeitet; und endlich wurde Francesco di Giorgio erst nach 1477, als jener Schmuck wol schon in voller Arbeit war, vom Herzoge nach Urbino berufen.

Eine andere Frage ist, ob unser Ambrogio wirklich der Vorfahre des Malers Fed. Baroccio gewesen. Die Angabe Baldinucci's, die auch über die Nachkommen des Ambrogio Auskunft gibt, sowie die Ergebnisse der Nachsuchungen, welche Pungileoni (s. Literatur) in den Archiven von Urbino anstellte, scheinen eine solche Annahme zu bestätigen. Darnach hatte der Enkel Ambrogio's, Marc Antonio (aus der Ehe seines natürlichen Sohnes Valerio mit einer Apollina) zwei Söhne, von denen der Eine, Ambrogio, der zu Urbino eine ansehnliche Persönlichkeit gewesen und besonderes Geschick in der Verfertigung mathematischer Instrumente gehabt haben soll, der Vater des Malers Federigo Baroccio war. Hieraus ergibt sich auch, dass Ambrogio in Urbino sich dauernd niedergelassen hatte und, da Valerio ein schönes Erbe erhielt, daselbst in guten Umständen lebte. Er hatte im Ganzen fünf Kinder, wovon die eine Tochter Caterina im J. 15[illegible] den Maler Girolamo Genga heiratete.

Ganz sicher ist es freilich nicht, dass Ambrogio, der Bildner der schönen Ornamente im Palaste zu Urbino, derselbe gewesen, wie Ambrogio Barocci. Als Hauptbeweis gilt, dass auch dieser Bildhauer gewesen; man weiss, dass er die oben erwähnten Relief-Entwürfe des Francesco di Giorgio in Marmor ausgeführt hat. Nun erweist sich aber unser Ambrogio, wie schon bemerkt, in seinen eigenen Arbeiten als vorzüglichen Meister, und man könnte zweifeln, ob ein solcher sich jemals zur blossen Ausführung fremder Zeichnungen hergegeben hätte. Da indessen die Reliefs, welche in 72 Marmortafeln ursprünglich an der Fassade des Palastes angebracht waren, seit 1756 aber in den inneren Korridoren aufgestellt sind, eine Menge von Kriegsmaschinen und anderen bei der Architektur gebräuchlichen Maschinen darstellen, so hat es nichts Unwahrscheinliches, dass ein Festungsbaumeister wie Francesco sie erfand und der Bildhauer, der vorzugsweise für den Herzog beschäftigt war, mit seinen Gehülfen sie ausführte. Dies mag dann zu der weiteren Annahme, dass Ambrogio auch seine ornamentalen Reliefs nach den Zeichnungen Francesco's gefertigt habe, die Veranlassung gegeben haben.

Ambrogio hatte mithin den eigentlichen Sitz seiner Thätigkeit in Urbino; doch finden wir ihn im J. 1475 auch in Ferrara beschäftigt, zur Zeit also, wo er mit der Ornamentation des Palastes zu Urbino schon begonnen hatte. Er erwies sich hier für die monumentale Kunst nicht weniger tüchtig, als für die Ornamentation. Von ihm ist das Denkmal des Lorenzo Roverella, des Arztes Julius' II. und späteren Bischofs von Ferrara (+ 1475), in der Kirche S. Giorgio daselbst; es trägt die Bezeichnung: AMBROSII MEDIOLANENSIS OPUS 1475. Die Anordnung ist nach der Weise der toskanischen Grabmäler, die plastische Ausstattung im besten Stile des Quattrocento. In einer gewölbten Nische liegt auf dem Sarkophag die Gestalt des Bischofs, darüber Madonna mit dem Kinde und anbetenden Engeln in einem Medaillonrelief. Auf dem Giebel über der Bogennische erhebt sich die Gruppe des hl. Georg mit dem Drachen, während auf jeder Seite der Nische fünf Heiligenstatuen angebracht sind. Perkins findet ausser den florentinischen Meisterwerken dieser Zeit kein Denkmal so schön in der Zeichnung und so frei von Manier; die technische Behandlung ist durchaus bewundernswerth. Und so zeigt sich Ambrogio auch in die-

sem Werke auf der Höhe der plastischen Kunst in dieser Epoche.

Von der weiteren Thätigkeit des Meisters in Ferrara wissen wir nur noch, dass er mit den Bildhauern Albertino und Giacomo Rasconi (nicht Rusconi, wie öfters geschrieben wird) in dem »Officio delle Biade«, beschäftigt war. Er blieb wahrscheinlich nicht lange in Ferrara und kehrte bald nach Urbino zurück, wo er ohne Zweifel schon damals seinen festen Wohnsitz hatte.

Denn schon am 20. März 1473 findet sich ein zu Ferrara ausgestelltes urkundliches Schriftstück, das sich mit Sicherheit auf unseren Ambrogio beziehen lässt. Laut demselben erhielt A. 70 Dukaten venezianischen Goldes, offenbar für eine Arbeit, die er schon vor seiner Thätigkeit im Palaste vollendet hatte. Wie Perkins vermuthet, für die Erbauung der Loggia der Strazzaroli (Tuch- und Seidenhändler), wonach also A. auch Architekt gewesen wäre.

Das ist Alles, was wir von den Arbeiten des Meisters wissen. Hat er jene Reliefs ausgeführt, welche Francesco di Giorgio entworfen und deren Vollendung in das J. 1482 fällt, so erscheint seine Thätigkeit in die kurze Zeit von neun Jahren zusammengedrängt. Dagegen kommt ein Meister Ambrosio in anderen Urkunden zu Urbino noch am 27. Juli 1494 und am 18. Febr. 1502 vor, und man hat allen Grund anzunehmen, dass es derselbe sei. Am ersteren Datum ist er als Zeuge genannt bei der Abfassung des Testamentes von Giovanni Santi (er ist auch bei der Veröffentlichung desselben genannt: in Gegenwart »magistri Ambrosii lapicidae et sculptoris egregii«). Er war also mit demselben befreundet; Santi hat seiner ja auch in der Chronik rühmend gedacht, sofern unser Meister wirklich der Ambrogio Barocci ist.

Doch schreibt Sansovino (s. Literatur) einem Ambrogio da Urbino die schönen Ornamente und Arabesken an der Thüre der Kapelle Emiliana zu, welche sich dicht an der Kirche S. Michele auf der kleinen Insel gleichen Namens zwischen Murano und Venedig befindet; und die Vermuthung liegt nahe, dass damit Ambrogio da Milano gemeint sei, der ja seinen bleibenden Wohnsitz in Urbino hatte. Allein diese Kapelle ist erst um 1530 erbaut (s. Moschini, Literatur), zu einer Zeit also, wo Ambrogio sicher nicht mehr thätig war. An der plastischen Ausschmückung jener Kirche S. Michele hat allerdings (urkundlich) ein Ambrogio mitgearbeitet, und möglich, dass dieser der von Sansovino angeführte Ambrogio da Urbino, also unser Ambrogio da Milano, ist, wenn ihm auch nicht (wie man früher glauben wollte) die schöne Verzierung der Thüre und Fenster zugeschrieben werden kann, da diese von einem Lorenzo da Venezia (um 1470) herrührt. Es ist mit mithin immer denkbar, dass Ambrogio auch in Venedig thätig gewesen und zur Ausbildung der dekorativen Plastik, welche Venedig auszeichnet, nicht unwesentlich mitgewirkt habe; doch lassen sich bis jetzt nähere Spuren von einer solchen Wirksamkeit des Meisters nicht nachweisen.

Endlich ist uns noch die Nachricht erhalten, dass der Meister auch zu Perugia in Ansehen stand: er hatte daselbst 1487 die Arbeit eines Benedetto Buglioni, welche dieser (wahrscheinlich in gebranntem Thon) für den neuen Altar des Domes gefertigt, abzuschätzen.

Auch nachdem so Alles, was auf Ambrogio Bezug haben kann, zusammengestellt worden, bleibt die Kenntniss des Künstlers, der zu den vorzüglichsten seiner Gattung gezählt werden muss, durchaus lückenhaft; wir wissen nicht einmal, wessen Schüler er war und auf welche Meister er selber wieder unmittelbaren Einfluss übte. Ein neuer Beweis, wie Vieles noch dunkel in der Kunstgeschichte der Renaissance ist. Und was die Identität des Ambrogio da Milano mit dem Ambrogio Barocci anlangt, so ist Ein Punkt noch nicht aufgeklärt. Von Ersterem wird nämlich noch berichtet, dass er einen Sohn Cristoforo hinterlassen habe, welcher schon um 1510 die Kunst des Vaters übte und möglicherweise derselbe Cristoforo da Milano ist, der 1540 mit anderen Bildhauern an der Ausschmückung des Palazzo della Ragione zu Ferrara beschäftigt war (s. Literatur, Ricci). Nun haben wir oben gesehen, dass Ambrogio Barocci mehrere Kinder hatte, wovon der eine Sohn Valerio Urgrossvater des Fed. Baroccio war; und dieser Valerio, meint Pungileoni, habe den anderen Sohn Ambrogio's — dessen Namen er nicht nennt — überlebt. Ist Ambrogio da Milano und Ambrogio Barocci eine und dieselbe Person, so war Cristoforo der Bruder des Valerio und ist jedenfalls nicht jung gestorben, da er gleichfalls als Bildhauer thätig gewesen.

s. Vasari, ed. Le Monnier. IV. 206. Anm. 2. — Baldinucci, Opere. IX. 329. — Pungileoni, Elogio storico di Gio. Santi. — Cittadella, Notizie relative a Ferrara. pp. 95. 659. 660. — Perkins, Italian Sculptors. pp. 142—144. — Sansovino, Venezia, con Aggiunte di Martinioni. In Venetia 1663. p. 235. — Moschini, Guida di Venezia. II. 394. 404. — Cicognara, Storia della Scultura. II. 172. — Passavant, Raphael d'Urbin. I. 278—280. — Mariotti, Lettere Pittoriche Perugine. p. 101.

Abbildungen von Ornamenten etc. des Ambrogio in: Arnold, Der herzogliche Palast von Urbino. Leipzig 1857. 50 Taf. Fol. s. insbesondere die Taf. 15. 17. 18. 19. 21—49.

Abbildungen des Frieses, der nach Zeichnungen des Francesco di Giorgio wahrscheinlich von Ambrogio da Milano an der Fassade des Palastes in Urbino ausgeführt worden, in: Passeri, Discorso della Ragione dell' Architettura, und in einem besonderen Werke von Bianchini mit 72 Taf.

J. Meyer.

Ambrogio. Ambrogio da Urbino, wahrscheinlich derselbe wie Ambrogio da Milano. s. diesen.

Ambrogio. Ambrogio di Porris, wird 1497 unter den Bildhauern der Kathedrale von Mailand genannt.

s. Perkins, Italian Sculptors. p. 141.

*

Ambrogio. Ambrogio (Ambrosinus) da Soncino, Glasmaler, geb. wahrscheinlich in dem Marktflecken Soncino in der Provinz Cremona, um 1500 thätig. In diese Zeit setzt ihn Franc. Arisius in seiner Cremona litterata (Parma 1702—6, p. 401), während eine etwas spätere Quelle (s. unten) angibt, dass er um 1517, »obwol alt an Jahren« noch blühte, so dass ein Theil seiner Arbeiten sicher schon in das 15. Jahrh. fällt. Er war Laienbruder bei den Dominikanern und fertigte die Fenstermalereien zu verschiedenen Kirchen oberitalienischer Städte, insbesondere seines Ordens. Schon Leandro Alberti hebt ihn in seiner Beschreibung Italiens (Descriptio Italiae, Bologna 1550, Fol. 276) hervor, als einen Meister, der in seiner Kunst von Keinem übertroffen sei, wie überhaupt seine vielfarbigen Malereien vielfach rühmend erwähnt werden. Sein Lehrer war Giacomo da Ulma (Jacobo Alemano, Jakob von Ulm), also ein deutscher Meister, der in Italien als Glasmaler thätig war. Von beiden, Ambrogio und seinem Lehrer, sind noch in S. Petronio zu Bologna in der Kapelle Notari (auch noch in anderen Kapellen?) die gemalten Fenster vorhanden, welche neben italienischer Zeichnung den Charakter des deutschen Kolorits zeigen.

Ambrogio schrieb aus Dankbarkeit für seinen Lehrer dessen Leben, »damit dessen christliche Tugenden dem Gedächtniss nicht entfielen«, unter dem Titel: La vita del beato Giacomo d'Alamania; welche Biographie dann Silvester Prierias, Isidorus Mediolanensis und Flaminius benutzten.

s. Quetif und Echard, Scriptores Ordinis Praedicatorum recensiti. Paris 1721. II. 35. — Zaist, Notizie Storiche de' Pittori etc. Cremonesi. I. 97. — Pitture etc. di Bologna. Ausgabe von 1782, p. 567 und Ausg. von 1792, p. 235.

*

Ambrogio. Ambrogio da Muralto, Maler im Mailändischen, wahrscheinlich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. Von ihm eine Freskomalerei, noch ziemlich roh, im Dom zu Lugano, die hh. Sebastian und Rochus, bez. Ambrosio de Muralto pinxit.

s. Crowe and Cavalcaselle, History of Painting in North Italy. II. 63.

*

Ambrogio. Ambrogio d'Asti, Maler am Beginn des 16. Jahrh. Von einem solchen Meister ist in der Akademie zu Pisa das Mittelbild einer Altartafel, das den thronenden Heiland zwischen der Jungfrau und einem Engel und darüber in einer Lunette Gott-Vater darstellt und bezeichnet ist: AMBROSIUS ASTĒSIS P M . D . XIIII. Die Ausführung, welche ziemlich roh ist, deutet auf den Einfluss des Domenico Ghirlandajo. Die Seitenflügel der Tafel sind von einem anderen Meister.

s. Crowe and Cavalcaselle, History of Painting in Italy. II. 496. 497.

*

Ambrogio. Ambrogio da Vigevano, Maler im Mailändischen um 1514. Von ihm und Cristoforo de' Motti (s. diesen) eine Reihe von Wandmalereien in der Kirche Madonnina zu Cantù, bez. Ambrogius Vigievensis et Cristoforus Motus 1514 p. Vielleicht war dieser Ambrogio dieselbe Person wie der Maler Ambrogio Bevilacqua (s. diesen).

s. Calvi, Notizie etc. II. (1865). 203. — Crowe and Cavalcaselle, History of Painting in North Italy. II. 64. 67.

*

Ambrogio. Ambrogio Tagliapietra: unter solchem Namen führt Vedriani einen »Bildhauer und Baumeister« an, der die grosse Stadtuhr zu Modena, d. h. das Aeussere derselben mit allen Ornamenten (vollendet 1549) gefertigt haben soll. Allein »Tagliapietra« ist, wie schon Tiraboschi bemerkt hat, nur der lombardische Ausdruck für »scarpellino«, d. h. Steinmetz. Ambrogio war also nur Handwerker, Marmorarbeiter nach fremden Entwürfen. Als solcher wird er auch in der Chronik des Lancilotto erwähnt.

s. Vedriani, Raccolta de' Pittori etc. Modonesi. p. 62. — Tiraboschi, Biblioteca Modenese. VI. 547.

*

Ambrogio. Ambrogio da Casale, Architekt, geb. wahrscheinlich im Dorfe Casale in der Provinz Mailand (nicht in der Stadt Casale im Piemontesischen), thätig um die Mitte des 16. Jahrh. Er scheint zu den namhaften Baumeistern Oberitaliens gehört zu haben, und doch ist von seiner Wirksamkeit nichts Näheres bekannt; vielleicht hat er sich auf Entwürfe zu kleineren Marmorarbeiten, Tabernakeln und dergl. beschränkt. Von ihm ist, wie meines Wissens zuerst Aless. Lamo berichtet, das reiche, mit Edelsteinen ausgestattete Tabernakel des Hauptaltars in der Certosa zu Pavia, zu welchem Annibale Fontana die Bronzeskulpturen lieferte. Dass man ihm ein solches Werk übertrug, bekundet das Ansehen, in welchem der Meister stand. Das Tabernakel zeigt übrigens schon den schweren Geschmack der in das Barocke ausgehenden Renaissance.

s. Aless. Lamo, Discorso intorno alla Scoltura e Pittura etc. Cremona 1774. p. 88. — Bartoli, Notizia delle Pitture etc. II. 72.

*

Ambrogio. Ambrogio Maggiore, wahrscheinlich zu Mailand und um die Mitte des 16. Jahrh. thätig, wird von Lomazzo als Hauptmeister im kunstreichen Drechseln von Geräthen aus Holz angeführt, namentlich von Vasen, die zu künstlerischem Schmuck bestimmt sind. Wenn auch Lomazzo insbesondere diese spezielle Ge-

schicklichkeit hervorhebt, so lässt sich doch der Stelle entnehmen, dass Ambrogio in kunstfertiger (gedrehter) Holzarbeit überhaupt, und zwar nach den Renaissance-Formen der Spätzeit, vor Allen sich hervorthat. Dass er auch für Geräthe anderer Art, Wagen u. s. f. berühmt gewesen (s. Burckhardt), geht wenigstens aus der Stelle bei Lomazzo nicht hervor. — Leider lassen sich bestimmte Arbeiten seiner Hand nicht mehr nachweisen.

s. Lomazzo, Trattato dell'Arte etc. Neue Ausgabe (Roma 1844). II. 364. — J. Burckhardt und Lübke, Geschichte der neueren Baukunst. p. 229.

*

* **Ambrogio.** Marco Ambrogio da Forli s. **Melozzo.**

Ambrogio. Ambrogio Borgognone s. **Fossano.**

Ambrogio. Ambrogio Foppa, gen. Caradosso s. **Foppa.**

Ambrogio. Ambrogio Senese oder Lorenzetto, s. die **Lorenzetti.**

Ambrogio. Ambrogio della Robbia s. **Robbia.**

Ambrogio. Micco di Ambrogio s. **Micco.**

Ambrogio. s. auch **Ambruogio** und **Ambrosius.**

Ambroise. Ambroise, Maler im 16. Jahrh. Alle Nachforschungen des Grafen Léon de Laborde, wie alle unsere eigenen seit der Ausgabe seines Buches, das den Namen des Künstlers mittheilte, haben über ihn Nichts an den Tag bringen können. Seine Herkunft wie seine Werke sind unbekannt geblieben. Ambroise ist wahrscheinlich der Vorname des Meisters. Was man von ihm weiss, findet sich in einem von London 13. Juni 1530 an Franz I. von Frankreich von Maria Tudor, Wittwe Ludwig's XII., geschriebenen Brief. Sie bittet den König, den ihm wolbekannten Maler Ambroise gut aufzunehmen, und empfiehlt ihn auf's Wärmste. Aus dem Briefe ersehen wir, dass der Künstler sich nach England begeben hatte, wo er dem Könige Heinrich VIII. und ihr selbst »schöne Geschenke« gemacht, worunter sich Werke seiner Hand befanden. Weiter erfahren wir, dass Ambroise der Maler des berühmten Anton du Prat war, damals Kanzlers und Legaten von Frankreich, Bischofs von Sens etc. Die Fürstin trägt kein Bedenken, Franz I., diesem grossen Kenner, zu sagen, dass ihr Schützling sei »de bon sens et savoir« — sie will von seinem Talente reden — und dass dieses »savoir« allgemein anerkannt werde als: »être de plus expérience que nul qui fût jamais par-delà«. Wer kann dieser so verdienstvolle und doch jetzt unbekannte Maler gewesen sein? etwa ein Italiener, den der Kanzler du Prat von einer seiner Reisen auf der Halbinsel mitgebracht hatte?

s. De Laborde, La Renaissance des arts à la cour de France. I. Additions. p. 916.

Alex. Pinchart.

Ambroix. Jean Ambroix, Bildhauer und Ingenieur von Turin, dessen Name, ohne Zweifel entstellt, uns durch Patentbriefe Franz I. von Frankreich (vom 13. Jan. 1538 neuen Stils) bekannt geworden ist. In diesen Briefen wird ihm die Naturalisation mit Befreiung von allen Kanzleigebühren bewilligt. Es ist Einer jener zahlreichen italienischen Künstler, die nach Frankreich zogen in Folge der bedeutenden Arbeiten, welche der König und, seinem Beispiel gemäss, viele grosse Herren daselbst während des 16. Jahrh. ausführen liessen.

s. De Laborde, La Renaissance des arts à la cour de France. I. Additions. p. 918, Anm.

Alex. Pinchart.

Ambroos. Jean-Antoine Ambroos, belgischer Maler, geb. zu Tessenderloo im Limburgischen den 2. Sept. 1757, † den 15. Febr. 1845 zu Meerhout in der Provinz Antwerpen, wohin er um 1815 gezogen war. In den Ausstellungen zu Antwerpen im J. 1834 und zu Lüttich im J. 1836 waren verschiedene Gemälde von ihm, sowol Darstellungen aus dem neuen Testament als Genrebilder. Er hat auch Landschaften gemalt. In der Pfarrei von Tessenderloo sind von ihm ein hl. Cornelius und ein hl. Thomas.

s. Zivilstandsregister von Tessenderloo und Meerhout.

s. Dictionnaire des Hommes de lettres, des Savants et des Artistes de la Belgique. Bruxelles, 1837. — Siret, Dict. II. Aufl.

Alex. Pinchart.

Ambrose. C. Ambrose, englischer Maler, zu Anfang des 19. Jahrh.

Nach ihm gestochen:

1) Ch. Herzog von Richmond und Lenox etc. Gest. von E. Scriven. Fol.
2) Fletcher, Komponist. Ch. Turner sc. Fol. Schwarzk.

W. Engelmann.

Ambrosi. Filippo Ambrosi, Maler um die Mitte des 15. Jahrh. Er wird in den herzogl. Ausgaberegistern in dem alten Archiv Este von Modena erwähnt und erscheint hier als Genosse oder Gehülfe (»compagno«) des Cosimo Tura im J. 1452. Leider ist nicht angegeben, bei welchen Malereien des Tura dieser sonst unbekannte Meister Ambrosi mitbeschäftigt gewesen.

s. Cittadella, Notizie relative a Ferrara. II. 108.

*

Ambrosi. Die Ambrosi, Architektenfamilie von Bologna.

Antonio Francesco Ambrosi, geb. 1674 † 1745 daselbst. Er baute kleinere Paläste in Bologna (Casa Diolaiti), wie er auch in Kir-

chen beschäftigt war (Kapelle Boncompagni in S. Pietro in Gemeinschaft mit Cam. Rusconi), ohne grössere Gebäude auszuführen.

Giuseppe Antonio Ambrosi, der Sohn des Vorigen, geb. 1700, † 1764, ebenfalls in Bologna thätig, hatte daselbst einen grösseren Wirkungskreis. Er half seinem Vater bei einigen Bauten und führte selbständig das Hospital degli Abandonati (später erweitert mit neuer Fassade) und das Oratorium del Crocefisso auf. Ausserdem errichtete er manche Privatgebäude und machte manche »Modernisirungen« in Kirchen, wie sie der Rokoko gerne vornahm.

Camillo Ambrosi, Der Sohn des Giuseppe Antonio, geb. 1728, lebte noch 1782. Er war, wie sein Vater und Grossvater, insbesondere mit dem Um- und Ausbau von Kirchen und Palästen (nur in Bologna) nach Art des Rokoko beschäftigt (nach seiner Zeichnung der Hauptaltar in S. Salvatore).

Ueber ihre Vaterstadt hinaus sind alle drei Baumeister nicht bekannt geworden.

s. Pitture etc. della Città di Bologna. Ausgaben von 1782 und 1792. passim.

*

Ambrosi. Nikolaus Ambrosi, Bildhauer im 18. Jahrh. zu Wien, geb. zu Villa in Tirol. Er lebte zu Wien schon 1756, erhielt im Konkurse für die Bildhauer den 23. März 1781 den ersten Preis und wurde mit dem Werke: Anakreon von einem Mädchen bekränzt und mit einem Wein schenkenden Knaben, zum Mitgliede der Akademie ernannt. Andere Arbeiten seiner Hand scheinen nicht mehr bekannt zu sein.

s. Wurzbach, Biograph. Lexikon.

*

Ambrosi. Francesco Ambrosi, italienischer Kupferstecher, wie es scheint zu Venedig in der 2. Hälfte des 18. Jahrh. im Fache landschaftlicher Veduten besonders thätig.

1—4) Folge landschaftlicher Ansichten nach J. Vernet mit Ragona gest. qu. 4.
- 1) Veduta delle vicinanze di Duin.
- 2) Veduta delle vicinanze di Porto Maone.
- 3) Veduta delle vicinanze di Boston.
- 4) Veduta delle vicinanze di Portsmouth.

5—8) Folge von landschaftl. Ansichten nach D. Teniers mit Ragona gest. qu. 4.
- 5) Veduta delle vicinanze di Nieuport.
- 6) Veduta delle vicinanze di Bruges.
- 7) Veduta di Triel (soll wol Briel heissen).
- 8) Veduta di Swedio Land.

9) Veduta di Quilleboeuf su la Senna. Nach Sarrazin. qu. Fol.

10) Veduta delle vicinanze di Roven. Nach Sarrazin. qu. Fol.

11—12) Prima und Seconda Veduta delle vicinanze di Meulan. Nach Lantara und Casanuova. qu. Fol.

13—16) Zwei Ansichten der Umgebung von Tours und zwei der Umgebung von Orleans. Nach A. Th. Desfriches mit Canali gest. Oval. kl. qu. 4.

Die Nrn. 17—20 wurden sowol von Ambrosi als von Baldini gest.

17) Veduta delle vicinanze di Saverna. Nach J. Ph. Hackert. qu. Fol.

18) Veduta delle vicinanze di Argentueil. Nach L. Masquelier. qu. Fol.

19) Veduta delle vicinanze di Manheim. Nach Mayer (Friedrich Meyer etwa?). qu. Fol.

20) Veduta delle vicinanze di Kempten. Nach demselben. qu. Fol.

21—24) Die vier Tageszeiten. Nach Wagner. qu. Fol.

25—32) Acht römische Ansichten. Nach Gius. Vasi von Rom mit Testolini gest. gr. qu. Fol.
- 25) Veduta della Villa dell' Emin. Cardinale Alessandro Albani.
- 26) Casino e Villa Corsini.
- 27) Giardino e Casino Pontificio di Belvedere.
- 28) Casino al Pignetto del Marchese Sacchetti.
- 29) Giardino e Casino Pontificio nel Vaticano.
- 30) Orti Farnesiani sul Monte Palatino.
- 31) Villa e Casino Pamfilj del bel respiro.
- 32) Giardino Colonna nel Clivio del Quirinale.

33—46) 14 Bll. französische Häfen. N. Ozanne del. Mit Canali, Gabrielli u. A. gest. kl. qu. Fol.

47—58) Folge von 12 Bll. in zwei Abtheilungen zu je 6 Bll. Nach den Zeichnungen von Hearne und Tomkins mit Ragona, Testolini, Canali und Gabrielli gest. Oval. qu. Fol.

47) La Capanna villereccia. — 48) J Battitori delle Biade. — 49) J Rastrellatori del Fieno. — 50) Il Campo delle Biade. — 51) L'Aratore. — 52) La Cascina. — 53) Il Campo di Lupoli per la Birra. — 54) La Caccia. — 55) La Caccia in Corso. — 56) La Pesca con la Canna. — 57) Il Molino a vento. — 58) Il Podere con Abitazione.

59—64) Folge von 6 Bll. nach Girardi, mit Testolini und Bonato gest. Oval. 4.
- 59) L'Imperatore della China visitando i Lavorieri dei Campi.
- 60) Begum Saheb figlia di Sciah Tehan (Jehan?) nel Gange.
- 61) Dame Siberie al passeggio.
- 62) Rauchenara Begum Principessa dell'Indie
- 63) Uomo e Donne Giavesi.
- 64) Dame Siberie alla Campagna.

65—70) 6 Bll. nach Le Prince mit Testolini gest. Oval. 4.
- 65) Le Couronnement de l'Amour.
- 66) Le tendre Amusement.
- 67) Le caché Rendez-vous du Jardinier.
- 68) La Chercheuse d'Esprit.
- 69—70) Les Sollicitations pressantes de Lindor et Cephisa.

71—74) Vier Bll. mit flämischen Genrefiguren nach D. Teniers mit Bonato gest. 4.

75) Das Christkind auf dem Kreuze liegend. Nach Guido Reni 1797. Für Suntach's Verlag.

76) Bll. für: Floriani Caldani Tabulae anatomicae ligamentorum corporis humani. Ven. 1803 Fol. max. 22 Tafeln. Nach den Zeichn. von Gaetano Bosa mit Zuliani gest.

s. Gandellini e L. de Angelis, Notizie etc. V. — Füssli, Neue Zusätze.

W. Schmidt.

Ambrosi. Francesco Ambrosi, Kupferstecher, Schüler von G. Longhi, arbeitete im Anfange des 19. Jahrh. in Italien.

1) Elisa, Grossherzogin von Toskana, Napoleon's Schwester. 1811. Punktirt. gr. Fol.
2) Andrea Cesalpino, Philosoph, gest. 1603. G. Longhi del. Medaillon. 4.
   I. Vor der Schr. d. h. mit unausgefüllter Schr.
3) Francesco Aglietti, Anatom. N. Schivoni del. Fol.

W. Engelmann.

Ambrosini. Bartolommeo Ambrosini, Architekt zu Rom in der ersten Hälfte des 16. Jahrh., an dessen Stelle (zur Erhaltung des grossen Brunnens auf dem Petersplatze) nach päpstlichem Breve vom 26. Sept. 1543 Jacopo Meleghini trat. Keine weiteren Nachrichten.

s. Cittadella, Notizie relative a Ferrara etc. II. 272.

*

Ambrosini. Andrea Ambrosini, Architekt zu Bologna um 1580. Von ihm rührte ein Entwurf her, Bologna mit dem Meere zu verbinden, der auch gestochen worden; wahrscheinlich ist dann auch der Kanal (Canale Naviglio) von ihm ausgeführt worden. Masini schreibt ihm auch den Bau der Kirche S. Pietro Martire zu; doch ist diese wahrscheinlich das Werk des Floriano Ambrosini. Unbekannt, ob beide Architekten zu einer Familie gehören.

s. Masini, Bologna Perlustrata. I. 106. 376. — Pitture etc. della Città di Bologna. 1792. pp. 137. 296.

*

Ambrosini. Floriano Ambrosini, Architekt zu Bologna vor und nach 1600. Ein gemeinsames Werk von ihm und Bonifazio Socchi ist der 1615 begonnene Neubau von S. Antonio; von ihm wahrscheinlich auch die Kirche S. Pietro Martire, die bisweilen dem Andrea Ambrosini zugeschrieben wird. Ausserdem rührt von ihm der Palazzo Odorici (früher Zani) her; er verschaffte den Auftrag, diesen mit Fresken zu schmücken, dem Maler Guido Reni, der ihm aus Erkenntlichkeit dafür ein Zimmer seines Hauses ausschmückte. — Zanotti (Storia della Accademia Clementina. I. 29) erwähnt einen Bologneser Architekten gleichen Namens in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh.; es ist wol derselbe, und die Angabe dieser Zeit ein Irrthum.

Nach ihm gestochen:

Zeichnung zu einer Kapelle. 1596. Wahrscheinlich Entwurf zu einer Kapelle in S. Domenico zu Bologna, die jedoch nicht von ihm, sondern von Franc. Teribillia erbaut wurde.

s. Malvasia, Felsina Pittrice. II. 88. — Masini, Bologna Perlustrata. I. 64. — Pitture etc. della Città di Bologna. 1792. pp. 191. 227. 296. 334.

*

Ambrosino. Ambrosino di Meo von Siena schnitzte 1331 sechs Apostelfiguren an den Chorstühlen des Doms von Orvieto. Ausserdem arbeitete er 1337 als Bildhauer für denselben Dom.

s. Della Valle, Storia del Duomo di Orv. pp. 112. 382.

Fr. W. Unger.

Ambrosius. Ambrosius de Laude (Ambrogio von Lodi), Glasmaler, arbeitete 1430 für den Dom zu Mailand nach den Zeichnungen des Michelino de' Molinari von Besozzo.

s. Nava, Memorie e Documenti etc. del Duomo di Milano. p. 204.

Fr. W. Unger.

Ambrosius. Ambrosius, griechischer Mönch und Maler der byzantinischen Schule, gegen Ende des 15. Jahrh. Lanzi sah in Fabriano in der Kirche della Carità ein Bild des jüngsten Gerichts mit der Inschrift: ΧΕΙΡ ΑΜΒΡΟΣΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ das eine grosse Menge kleiner und fein ausgeführter Figuren enthielt. Das Bild scheint jetzt nicht mehr in jener Kirche vorhanden.

s. Lanzi, Storia Pittorica. I. 45.

*

Ambrozewski. Marcus Ambrozewski, auch Ambrosius genannt, polnischer Formschneider des 16. Jahrh., geboren zu Ostrog (in Posen). Sein Hauptwerk »*Arma regni Poloniae*« ist eine Sammlung von 145 polnischen Städte- und Familienwappen. Auf dem Titelblatte ist König Sigismund August in vollem Königsornate dargestellt; auf die Widmung folgt ein lateinisches Lobgedicht auf Polen. Zeit und Ort der Herausgabe sind nicht bezeichnet, wahrscheinlich aber ist es das älteste polnische Wappenwerk. Die Kais. öffentliche Bibliothek zu St. Petersburg besitzt zwei Exemplare desselben.

s. Энцикл. слов. (Encykl. Wörterb.) St. Petersb. 1862. VI.

E. Dobbert.

Ambrozy. Wenzel Bernhard Ambrozy, Maler, geb. den 2. Juli 1723 zu Kuttenberg in Böhmen, † den 30. April 1806. Er kam sehr jung nach Prag, wo er, ursprünglich für den geistlichen Stand bestimmt, die höheren Schulen besuchte, sich aber dann ganz der Kunst widmete und seinen ersten Unterricht von seinem älteren Bruder Joseph, Miniaturmaler, empfing. Er wurde Hofmaler der Kaiserin Maria Theresia und war der letzte Vorsteher der von Karl IV. gestifteten und von Joseph II. aufgehobenen Malergilde in Prag. Er malte Bildnisse und Altartafeln in Oel, doch war er namentlich im Fresko geschickt (im Geschmack der venezianischen Manieristen). Neben mehreren Kirchenbildern hat sich von seiner Hand ein Freskobild an der Fassade eines Hauses in Prag (auf dem Wege nach Wyssehrad) erhalten, die sechs ersten böhmischen Herzoge darstellend (in neuerer Zeit restaurirt). Ausserdem finden sich von ihm noch in einigen Kirchen und Schlössern Böhmens Deckenmalereien.

s. Füssli, Neue Zusätze. — Dlabacz, Böhm. Künstler-Lex. — Wurzbach, Biograph. Lex.
K. Weiss.

Joseph Ambrozy, s. den vorhergehenden Artikel.

Ambruogio. Ambruogio von Rom unterzeichnet sich 1377 bei der Berathung über den Bau der Domfassade zu Siena als Obermeister.

s. Milanesi, Doc. Sen. I. 277.
Fr. W. Unger.

Ambruogio. s. auch **Ambrogio** u. **Ambrosius.**

Ambuesa. Juan de Ambuesa, aus Rubielos in Aragon, baute zu Valencia in der Kirche des Hieronymitaner-Klosters S. Miguel de los Reyes den Chor und die Treppe zur Sakristei. Er war mit Ursola Gerónima Cátala verheiratet und st. am 18. April 1590.

Sein Sohn Pedro de Ambuesa, geboren in Liria, begann 1623 den Bau einer neuen Kirche für dasselbe Kloster, den Martin de Orinda fortsetzte, als Pedro am 20. Nov. 1632 gest. war. Vergl. auch Ombuesa.

s. Llaguno y Amirola, Not. III. 79, 184.
Fr. W. Unger.

Amé. Emile Amé, französischer Architekt der Gegenwart. Von ihm folgende Werke mit Zeichnungen:

1) Monographie de l'Eglise de St-Eydroine, près Joigny. Mit 3 Taf. 1846. 8.
2) Serrurerie du VIIIe Siècle. (Portes de la Sacristie et du Trésor de la Cathédrale de Sens.) Mit 2 Taf. Paris 1851.
3) Serrurerie du XVe Siècle etc. Mit 4 chromolithogr. Taf. Paris 1854. 4.
4) Description du Vitrail de la Ste. Vierge de l'Eglise de Cravan. Mit 1 kol. Taf. Paris 1854. 4.
5) Recherches sur les anciens Vitraux incolorés du Département de l'Yonne. Mit 6 Taf. Bar-sur-Aube (1854).
6) Chapelle de l'Archevêché de Reims. Monographie. Mit 6 Taf. Paris 1855. 4.
7) Notice sur une Statuette en Bronze du XIIe siècle. Mit 2 Taf. Paris 1857. 4.
8) Les Carrelages émaillés du Moyen-Age et de la Renaissance, précédés de l'Histoire des anciens Pavages: Mosaique, Labyrinthes, Dalles incrustées. Par Emile Amé, Architecte des Monuments historiques etc. Avec 60 Gravures sur bois et 90 Planches chromolithogr. Paris 1859. 4.

*

Amedeo. Amedeo di Francesco, genannt Meo del Caprino, Baumeister in der 2. Hälfte des 15. Jahrh., aus Settignano bei Florenz. Es ist wenig bekannt von ihm, da man sein Hauptwerk, den Dom (S. Giovanni) zu Turin, den der Kardinal Domenico della Rovere 1491—1498 erbauen liess, bis in die neueste Zeit für ein Werk des Baccio Pontelli gehalten hat. Aus Urkunden erhellt, dass Amedeo der Unternehmer (appaltatore) des Baues war, und gewiss ist diesem der Entwurf zu demselben zuzuschreiben. Die Fassade — im 17. Jahrh. nach den Anforderungen des Barockstils umgeändert — zeigt, soweit die alte Gestalt erhalten ist, einen in den Formen der Renaissance wol bewanderten Baumeister, aber von geringer Fähigkeit zu schöner und selbständiger Fortbildung des Stils.

s. L. Cibrario, Memorie Storiche. (Torino nel 1335.) Turin 1868. p. 32.

*

Amelen. Amand Amelen, flämischer Bildhauer im 15. Jahrh., geb. zu Erps, einem Dörfchen bei Mecheln, gest. den 18. Mai 1495 in der Karthause von Scheut bei Brüssel, in welcher er als Laienbruder seit d. J. 1476 sich aufhielt. Ein Chronist des Klosters aus dem 17. Jahrh., der seine Geschicklichkeit lobt, berichtet, dass er Pedell der Pariser Universität gewesen war und eine ziemlich beträchtliche Summe für den Bau seiner Zelle bei seinem Eintritt in's Kloster hergegeben hatte. Ohne Zweifel betheiligte sich A. an der Ausschmückung der Kirche, deren Bau zu seinen Lebzeiten begonnen wurde.

s. De Wal, Series priorum Carthusiæ bruxellensis, Manuskript No. 7043, fol. 162 der burgundischen Bibliothek zu Brüssel.

s. A. Wauters, Histoire des Environs de Bruxelles. III. 189.
Alex. Pinchart.

Amelius. Joh. Amelius s. Peter **Applmanns.**

Amelsfoort. Quirinus van Amelsfoort, Historien- und Bildnissmaler, um 1760 zu Herzogenbusch geb., † daselbst den 23. Febr. 1820. Er übte sich anfänglich in der Heimat in der Zeichenkunst und begab sich in der Folge nach Düsseldorf, wo er fleissig die Schätze der damaligen kurfürstlichen Galerie studirte, um sich dann in seinem Geburtsort niederzulassen. Er malte wolgetroffene Porträts und Historienbilder, wovon zwei in dem Provinzialpalast zu Herzogenbusch sich befinden, nämlich: Pallas, von einigen Genien umgeben, Konsul Curius Dentatus, die Geschenke der Sabiner verschmähend. A. verfertigte auch verschiedene Zeichnungen, welche in der Manier von Schwarzkunstblättern behandelt sind.

s. Eynden en Van der Willigen, Geschiedenis der Vaderl. Schilderk. III. 324. Aanhangsel p. 4. — Immerzeel, De Levens en Werken etc.
T. v. Westrheene.

Amende. J. H. Amende s. **Am Ende.**

Amendola. Giulio di Amendola: von einem so bezeichneten, sonst aber ganz unbekannten Maler befand sich noch in den fünfziger Jahren in der Sammlung Davenport Bromley auf Wooton Hall (bei Ashbourne) eine thronende Madonna mit Kind zwischen den hh. Petrus und Paulus, über denen je ein Engel schwebt, mit der Inschrift: In Capiti Castri Julius de Amendola pinxit. Das Gemälde muss später an den Earl of Clare übergegangen sein, da es mit des-

sen Sammlung im J. 1864 um 26 £. 5 Sh. versteigert wurde. Waagen fand in dem Bilde einen untergeordneten Meister in der Kunstweise, welche gegen Ende des 15. Jahrh. die herrschende war.

s. Waagen, Treasures of Art in Great Britain. III. 378. — F. B. Seguier, Dictionary etc. (wo wol unrichtig Amedula geschrieben ist).

*

Amendola. Ferrante Amendola (Ammendola), Maler von Neapel, † über 60 Jahre alt um 1724. Schüler des Solimena malte er in dessen Manier und in derjenigen Giordano's, aber mit mittelmässigem Geschick und roher Flüchtigkeit, in verschiedenen Kirchen Neapels (in S. Maria di Montevergine 2 grosse Bilder im Chor und die Kuppel, kleinere Bilder in S. Eligio und S. Maria Egiziaca). Ein energisch gemaltes, aber karikirtes Bild von ihm, eine Quäkerversammlung, war in der Kränner-Müller'schen Sammlung zu Regensburg, welche 1869 unter den Hammer gekommen (dasselbe befand sich vor 1835 in der Münchener Galerie).

s. Dominici, Vite dei Pittori etc. Napoletani. Napoli 1840 — 1846. IV. 544. — Lützow, Zeitschrift für bild. Kunst. IV. 192.

*

Amentia. Martin de Amentia aus dem Gebiet von Regil setzte den Bau des Pfarrthurmes von Gurtaria in Guiguzcoa nach dem Tode des Buztinobiaga, 1529, anfangs allein und seit 1571 mit Meister Vicente Zahube fort.

s. Llaguno y Amirola, Not. I. 182.

Fr. W. Unger.

Amerighi. Amerigo Amerighi, Goldschmied des 15. Jahrh., von Benvenuto Cellini in der Vorrede zu seiner Abhandlung über die Goldschmiedekunst als unübertroffen in der Arbeit des Emails erwähnt. Bestimmte Arbeiten haben sich ihm bis jetzt nicht zuweisen lassen.

s. Cellini, Opere. III. (Due Trattati alle otto principali Arti dell' Oreficeria etc.) Milano 1811. Proemio. LVII.

*

Amerigi. Michel Angelo Amerigi oder Merigi (auch Morigi), bei den Neueren meist fälschlich Amerighi geschrieben, im J. 1569 zu Caravaggio, einem grossen Marktflecken in der Provinz Bergamo geb. und daher gewöhnlich kurzweg Caravaggio genannt, war einer der begabtesten Maler der Nachblüte und der Begründer der naturalistischen Richtung, die in entschiedenem Gegensatze sowol zur Manier der herabgekommenen idealen Anschauung als zur akademischen Wiederherstellung der Kunst stand. Auch als Persönlichkeit ist Caravaggio merkwürdig, indem sein Charakter und sein Leben ein bezeichnendes Gegenstück seiner Kunst bilden.

I. Die früheren Schicksale des Meisters und seine erste Kunstweise.

A. war der Sohn eines Maurermeisters, der ihn anfangs zu seinem Gewerbe erzog. Früh mit dem Vater als dessen Gehülfe nach Mailand gekommen, soll er dort bald, indem er die Wände zu Fresken herzurichten hatte, eine ausgesprochene Neigung zur Malerei gezeigt und von den Meistern, welche jene ausführten, die Anfänge seiner Kunst gleich praktisch erlernt haben. Nachdem er sich dann vier oder fünf Jahre mit Bildnissmalen abgegeben, floh er, wie weiter erzählt wird, in Folge von Händeln, wobei er einen jungen Menschen tödtete, nach Venedig; offenbar trat der gewaltsame und leidenschaftliche Zug seiner Natur frühe hervor. In Venedig soll er namentlich die Werke Giorgione's studirt haben, und in der That ist dessen Einfluss, sowol was die Behandlung des Kolorits als das Erfassen der Natur zu einer mächtigen Erscheinung anlangt, in seinen früheren Bildern bemerkbar. Von Venedig zog er nach Rom, das damals mehr noch als früher zum Sammelplatz aller namhaften Talente geworden. Allein von Haus aus ohne Mittel gerieth er daselbst in Noth; er sah sich gezwungen, als Gehülfe in den Dienst des Cavaliere d'Arpino (Giuseppe Cesari) zu treten, der ihn zu untergeordneten Arbeiten benützte, wie zum Malen von Blumen und Früchten. Möglich, dass dadurch sein Talent zu naturgetreuer Nachahmung geweckt oder weiter ausgebildet wurde; doch ist sicher auf diese kurze Epoche seiner Thätigkeit nicht viel Gewicht zu legen.

Dagegen ist wahrscheinlich, dass die Malerei des Cavaliere, der in Rom zu den gefeiertsten Künstlern zählte, aber unter den Manieristen, welche durch Schnellfertigkeit und leere Virtuosität die Kunst immer rascher ihrem Verfalle zuführten, einer der Aergsten war, die entgegengesetzten Eigenschaften seines Talents wach rief und er um so entschiedener der Natur als seinem Vorbilde sich zuwendete. Schon nach wenigen Monaten verliess Caravaggio den Meister; eine solche untergeordnete Stellung mochte ihm ohnedem nicht behagen. Auch scheint ihn ein Maler von Grotesken, Namens Prospero (Prosperino delle Grottesche), bewogen zu haben sich einen selbständigen Verdienst zu suchen; vielleicht derselbe, in dessen Werkstatt er (nach Baglione) eingetreten war, ehe er zum Cavaliere kam. Mit diesem Prospero hielt er nun eine Art Bildergeschäft, indem sie roh ausgeführte Malereien so gut es ging an den Mann brachten. Indessen kam er auch mit diesem Handel nicht weiter, bis ein französischer Kunsthändler seine Werke besser zu verwerthen wusste. In dieser Zeit muss seine eigene Künstlernatur sich Bahn gebrochen haben, indem ihr jene fabriksmässige Art nicht genügte und der junge Meister nun Ziele anstrebte, die er, im Gegensatze zu den bestehenden Schulen, als die

richtigen zu erkennen meinte. Prospero, der das grosse Talent erkannt zu haben scheint, bestärkte ihn in dieser neuen Richtung. Und nun wandten sich ihm auch Glück und Erfolg mehr zu, indem ihn der Kardinal del Monte in sein Haus aufnahm. Einer solchen Gunst und Empfehlung bedurfte mehr oder minder Jeder, der in Rom sein Fortkommen suchte.

In dieser besseren Lage begann dann A. seine eigene Weise auszubilden. Er hatte schon vorher, wie berichtet wird, einige Male versucht sein Bildniss im Spiegel zu malen, offenbar um sich so streng wie möglich an die Natur selber zu halten. Es ist wahrscheinlich, dass er schon damals nicht bloss zu dem falschen und süsslichen Idealismus des Cavaliere d'Arpino und seiner Genossen, sondern auch zu den akademischen und eklektischen Bestrebungen der Caracci, die in Rom allmälig Boden gewannen, in schroffen Gegensatz trat. Er griff ohne Weiteres zu den alltäglichen Erscheinungen des Lebens, zu den niederen Stoffen der Wirklichkeit; denn gegenüber den idealisirten Formen jener Kunst, welche ihm widerstrebte, erschien ihm die gemeine Menschennatur nicht bloss als der Gegenstand, sondern auch als das beste Vorbild einer wahren Darstellung. Zudem entsprach seinem eigenen Wesen die derbe und vulgäre Erscheinung des Lebens, in der sich die Leidenschaft unverhüllt und mit der ganzen Wildheit ungezügelter Natur kund gibt; an Zigeunern, Raufbolden, Trinkern, Spielern und Dirnen hatte er zeitlebens sein Gefallen. Solchem Volke entnahm er auch die Vorwürfe, die er zuerst, wie es scheint, für seinen Gönner behandelte. Das erste Bild der Art soll die wahrsagende Zigeunerin gewesen sein, die sich noch jetzt in der Galerie des Kapitols zu Rom befindet. Für den Kardinal malte er die berühmten falschen Spieler, welche jetzt daselbst die Galerie Sciarra besitzt. Von einem anderen Gemälde gleicher Gattung (Gesellschaft von musizirenden jungen Leuten) für denselben, das zugleich ein bezeichnendes Beispiel für die dem Meister eigene Treue genrehafter Naturnachahmung gibt, erzählt sein Biograph und Zeitgenosse Baglione, dass sich darauf eine Flasche mit Wasser und Blumen befand, worin sich das Fenster, neben anderen Gegenständen ganz vortrefflich spiegelte, und dass selbst der Thau auf den Blumen mit »auserlesenem Fleisse« dargestellt war. Caravaggio selber soll damals dieses Bild für sein bestes Werk gehalten haben.

Doch hatte C. zu der Zeit noch nicht jene Darstellungsweise entwickelt, welche den vollen Gegensatz zu den Idealisten sowol als zu den Caracci bezeichnet und jene eigenthümlichen Züge an sich trägt, welche wir mit seinem Namen allezeit in Verbindung bringen. Es ist ganz wesentlich, bei diesem Meister — was neuerdings öfters übersehen worden ist — zwei völlig getrennte Kunstweisen, wenigstens was Färbung und Beleuchtung anlangt, zu unterscheiden. C. ist in seinen früheren Bildern, wozu insbesondere die Werke dieser Epoche zählen, in offenbarer und glücklicher Nachahmung der grossen Venezianer, durchaus hell, blond in der Färbung und in der Gesammtharmonie von einem schönen Gold. Das hat sein anderer Biograph Bellori wol gewusst und eigens bemerkt: »seine erste milde und reine Weise des Kolorirен's war die bessere, in ihr verdiente er grosses Lob und erwies er sich als trefflichen lombardischen Koloristen«. Zu den anziehendsten Werken dieser Art gehören: die Lautenspielerin in der Galerie Liechtenstein zu Wien, eins seiner Bilder im Palazzo Doria zu Rom und Judith mit dem Kopfe des Holofernes in einem Korbe, begleitet von ihrer Magd, früher in der Sammlung Scarpa zu La Motta im Trevisanischen (jetzt in England). Letzteres ist ein Werk, das kaum einem Pordenone nachsteht, und ersteres ein Prachtstück, das einmal gesehen nicht leicht wieder vergessen wird. Auch in der Form zeigt der Künstler in dieser Periode noch mehr Auswahl und Reiz; auf den wenigen Bildern derselben, welche noch erhalten sind, findet sich sogar der eine und andere anmuthige Frauenkopf. Damals wirkte in ihm offenbar das Studium Giorgone's noch fort; was ihn gegenüber den Idealisten auszeichnete, war neben der Klarheit die Natürlichkeit der Farbe, die Einfachheit der Töne, die zu dem künstlichen Farbengepränge der Modekunst in glücklichem Gegensatze stand. Andrerseits trat er durch die genrehafte Darstellung des gewöhnlichen Lebens den Reformbestrebungen der Caracci entgegen. Diese hatten immer die ideale, die grosse Kunst im Auge, und wie sie die Form zu läutern suchten, so waren die Gegenstände, für welche sie nach einem ernsten und angemessenen Ausdruck trachteten, kirchlicher und mythologischer Art. Eine ganz andere Welt war es, welche Caravaggio zur Geltung bringen wollte. Das Talent und Geschick, welches er dabei bewährte, nöthigte auch den Caracci Anerkennung ab, und Annibale meinte damals, A. müsse sich wol Fleisch zum Malen des Fleisches reiben, worin freilich auch ein leiser Tadel der blossen Naturnachahmung liegen konnte. Allein die Schilderung gewöhnlichen Lebens, niederer Menschen und ihres täglichen Treibens, und zwar in lebensgrossem Maßstabe, wie wenn diese Gestalten das gleiche Recht monumentaler Erscheinung hätten wie Götter und Kirchenväter, erschien als eine unerhörte Neuerung. Dabei waren ausdrücklich die Gesetze veredelter Form und wolgeordneter Gruppirung verschmäht; wie es der Zufall des Lebens gab, stellten die Figuren sich dar. Auf schöne Vertheilung der Gestalten im Raume kam es dem Künstler so wenig an, dass er sie zumeist dicht auf einander drängte und oft mit blossen Halbfiguren sich begnügte, da schon damit eine treffende Nachbildung des Lebens sich erreichen liess.

II. Seine späteren Schicksale. Fahrten und Ende.

Doch bald ging Caravaggio noch weiter. Nicht bloss an sich sollten die Menschen des niederen Volkes in der Kunst ihren Platz haben, sondern sie erschienen ihm würdig genug, auch die Vorbilder für Heilige und Apostel, ja selbst für Christus und Maria abzugeben. Ihm erschienen die bisher gebräuchlichen idealen Gestalten, sowol die der Manieristen als auch, trotz ihrer strengeren Durchbildung, diejenigen der Caracci, gleich künstlich und gemacht; die religiösen Darstellungen sollten ebenfalls die Wahrheit der Natur zeigen, und die Wahrheit der Natur fand er vornehmlich, fast ausschliesslich in der gewöhnlichen Realität, wie er sie auf der Strasse sah. Daher er die Sackträger und Bettler, die Dirnen und Zigeunerinnen als Modelle zu seinen Heiligenbildern nahm, genau so wie sie waren, nur dass er sie zur Noth durch den für die Kirchenbilder herkömmlichen Schnitt der Gewandung in ihrer neuen Rolle kennzeichnete. In dieser Weise hielt er seine Malereien in der Kapelle der Contarelli in S. Luigi de Francesi zu Rom, zu denen er durch Vermittlung seines Gönners, des Kardinals (nach Baldinucci dagegen von einem Virgilio Crescenzi) den Auftrag erhalten: an der einen Seite die Berufung des Apostels Matthaeus durch den Heiland, an der anderen dessen Martyrium und auf der Altartafel derselbe Apostel, wie er das Evangelium schreibt und ihm ein Engel die Hand führt (jene erste Altartafel ist jetzt im Museum zu Berlin). Allein schon hier zeigte sich, dass seine Auffassung heftigen Anstoss erregte; die letztere Tafel wurde als unwürdig von dem Altare entfernt, und die Ehre des herb getadelten Künstlers nur dadurch gerettet, dass der Marchese Vinc. Giustiniani das Bild für sich erwarb und die Priester veranlasste bei jenem ein neues Altarblatt zu bestellen. Uebrigens stand C. in jenen Wandmalereien zum Theil noch unter dem Einflusse Giorgione's; dürfen wir dem Fed. Zuccaro glauben, so hat er sogar in dem einen Bilde eine — nicht mehr erhaltene — Komposition des Letzteren kopirt. Baglione erzählt nämlich, dass Zuccaro, die Bilder betrachtend, ausgerufen habe: »Was macht man da für einen Lärm! ich sehe nichts als den Gedanken, den Giorgione in seiner Berufung des Matthäus ausgeführt hat«.

Aehnlich wie mit der Altartafel in S. Luigi de' Francesi ging es mit einem Gemälde des Todes Mariä, das C. für die Kirche della Scala in Trastevere zu malen hatte (jetzt im Louvre, s. Verz. No. 27). Wegen der niedrigen Auffassung der Sterbenden verwiesen es die Mönche von seinem heiligen Platze; Caravaggio hatte genau den Leichnam einer Ertrunkenen kopirt und die Jungfrau mit geschwollenem Leibe und nackten Beinen, die starr ausgestreckten Füsse dem Beschauer zugewendet, dargestellt. Nicht minder tadelte man in S. Agostino die Madonna mit den beiden knienden Pilgern, von denen der Eine eine schmutzige und zerrissene Mütze, der Andere kothige Beine förmlich zur Schau trug (ein ähnliches Bild in München s. Verz. No. 85). In der That zog C. durchgehends die biblische Szene, auch wenn der Heiland selber ihr Mittelpunkt war, zum Sittenbilde des niederen Volkslebens herab. Ein weiteres bezeichnendes Beispiel dafür ist das Mahl zu Emmaus (jetzt in der Nationalgalerie zu London), in Wahrheit eine Wirthshausgesellschaft von vier Zechern, die nicht mehr beim ersten Glase sitzen. Wenn dennoch bisweilen solche Werke des Meisters einen grossen und leidenschaftlichen Zug zeigen, so liegt das nicht in einem Rest etwa von feierlich religiöser Auffassung, sondern in der besonderen Kraft seines Talentes, auf die wir noch zu sprechen kommen.

Ehe von seiner Kunst in dieser zweiten Epoche weiter die Rede ist, betrachten wir den abenteuerlichen Fortgang seines Lebens. Trotz der Zurückweisung, die verschiedene seiner Bilder erfuhren, waren Ruhm und Ansehen des Künstlers zu Rom fortwährend im Steigen. Selbst Papst Paul V. stand nicht an, sein Bildniss von ihm malen zu lassen; und wäre er nicht in weiteren Kreisen geschätzt gewesen, so hätte ihn nicht der Poet Gigli, der ihn persönlich gekannt zu haben scheint, in seiner Pittura trionfante geradezu den grossen Michelangelo Caravaggio, das Wunder der Kunst u. s. w., nennen können:

> Quest è il gran Michel Angel Caravaggio
> Il gran protopittore,
> Maraviglia del' arte,
> Stupor de la natura etc.

Die vornehmsten Kunstfreunde scheuten keine Mühe, um von ihm Bilder zu erlangen; und wie der Herzog Vincenzo von Mantua — zum Theil durch die empfehlende Vermittlung von Rubens — in den Besitz jenes von der Kirche della Scala verschmähten Bildes kam, ist bezeichnend für den Ruf des Meisters (s. das Verzeichniss). Wie an Ruhm, so fehlte es ihm nicht an äusserem Erfolg und der Gunst der Grossen. Allein wie ihn seine masslose, immer zum Aeussersten drängende Natur in der Kunst über alle Grenzen hinaustrieb, so verscherzte er im Leben durch seine wilde Leidenschaftlichkeit das Glück, so oft es ihm sich bot. Zwar sind jene Erzählungen, nach denen er andre Künstler mit dem Degen in der Faust bedroht und verfolgt haben soll, zum Theil übertrieben; wenigstens erweist sich die Nachricht, dass er gegen Guercino, welcher als Schüler eine grössere Arbeit in der Kirche von Loreto mit ihm zu theilen meinte, wüthend losgefahren sei, schon durch die Zeitumstände als fabelhaft. Allein mit höhnischem Stolz und Spott pflegte er die Meister, die mit ihm in Rom lebten, die angesehensten nicht ausgenommen, herabzusetzen, und er schien seine Lust daran zu haben, sich immer mehr mit

ihnen zu verfeinden; wie Baglione hinzufügt, weil er meinte, er habe mit seinen Werken alle anderen übertroffen. Auch war er, bemerkt derselbe Biograph, »aus allzugrosser Wagniss des Geistes, ziemlich streitsüchtig, und manchmal suchte er Gelegenheit sich den Hals zu brechen oder das Leben Anderer in Gefahr zu bringen«. So entging Guido Reni mit knapper Mühe seinen Angriffen, weil dieser, eine Zeitlang in seiner Weise malend, seinen Verdacht erregte, mit ihm wetteifern zu wollen. Es war Caravaggio's Sache nicht, ruhig seiner Kunst nachzugehen; hatte er des Morgens einige Stunden gearbeitet, so trieb er sich Nachmittags in der Stadt umher, mit dem Degen an der Seite, immer bereit Händel anzufangen und nicht selten in der Gesellschaft wilder und zweideutiger Gesellen. So kam er einst mit einem Ranuccio Tommasini beim Ballspiel aneinander. Erst gab es eine Rauferei mit den Ballhölzern, dann griff man zu den Waffen; Ranuccio fiel zu Boden, Caravaggio stach zu, traf ihn in den Oberschenkel und machte ihm so den Garaus. Ranuccio war ein Spiel- und Zechgenosse des Malers, keineswegs, wie man später erzählte, ein Nebenbuhler, mit dem er ein regelrechtes Duell gehabt hätte. Auch eine andere Version des Handels, die in Umlauf kam, scheint Fabel zu sein. Darnach hätte C. in einem Zornanfall gegen seinen alten Lehrer, den Cavaliere d'Arpino, blank gezogen und da ein Schüler des Letzteren zum Schutze für diesen eintrat, denselben getödtet. Wol lebte C. mit dem gefeierten Cavaliere auf dem gespanntesten Fusse, allein dieser Streit sollte seinem Vorhaben nach erst später ausgetragen werden. Nach jenem Todtschlag blieb dem Meister Nichts übrig als sich flugs aus dem Staube zu machen. Er wurde verfolgt, fand jedoch in Zagarolo (nahe bei Palestrina) eine Zuflucht beim Herzog Marzio Colonna, der sich seiner annahm und ihn dann auch beschäftigte. Für ihn malte er unter Anderem Christus bei den Jüngern in Emmaus; doch ist dieses ein anderes Bild als die in London befindliche Darstellung desselben Gegenstandes.

Allein auch bei diesem neuen Gönner war seines Bleibens nicht lange. Er ging nach Neapel und fand dort reichliche Arbeit. Für S. Domenico maggiore malte er die Geisselung Christi, für S. Anna de' Lombardi eine Auferstehung Christi, für die Kirche della Misericordia die sieben Werke der Barmherzigkeit und auch sonst noch Kirchenbilder. Es wird berichtet, dass ihn auch von Neapel ein blutiger Handel fortgetrieben habe, und da dort Streitigkeiten unter den Künstlern, oft sehr handgreiflicher Art, an der Tagesordnung waren, wäre das nicht unmöglich. Doch trieb ihn noch ein besonderer Wunsch von Neapel fort, und zwar nach Malta; er wollte sich das Malteserkreuz erringen, das verdienten Männern als Ehrenzeichen verliehen wurde. Sein Stolz machte ihn ehrgeizig; oder wollte er diese Auszeichnung sich erwerben, um mit dem Cavaliere d'Arpino, gegen den er immer noch den alten tödtlichen Hass hegte und der ihm wol bislang Genugthuung verweigerte, im Zweikampf sich messen zu können? Wie dem auch sein mag, er erreichte seinen Zweck. Er malte das Bildniss des Grossmeisters Alof de Vignacourt zweimal, das eine Mal stehend in Waffen mit einem Edelknaben, der den Helm trägt (jetzt im Louvre), das andere Mal sitzend im Grossmeisterkleid; ausserdem in dessen Auftrag für die Johanniskirche die Enthauptung des Täufers (daselbst noch vorhanden), und erhielt zum Lohn für diese Arbeiten ausser einer goldenen Kette und zwei muselmännischen Sklaven auch das Malteser Ritterkreuz. Aber hier wie überall machte sein unruhvolles Wesen den guten Tagen bald ein Ende. Er büsste die Gunst des Grossmeisters plötzlich ein und musste gar, nachdem er mit einem vornehmen Ritter in Zwist gerathen war und diesen verwundet hatte, in's Gefängniss wandern. Nur mit grosser Gefahr gelang es ihm, bei Nacht zu entkommen und nach Sicilien zu entfliehen.

Da sich sein Ruf durch ganz Italien verbreitet hatte, war es ihm nicht schwer, auch hier Arbeit zu finden. In Syrakus malte er für S. Lucia den Tod des Heiligen; in Messina für die Kapuzinerkirche die Geburt Christi, für die Kirche dei Cruciferi die Erweckung des Lazarus, für S. Giovanni Decollato die Enthauptung des hl. Johannes, für S. Andrea Avellino ein Ecce Homo (sämmtlich daselbst noch erhalten); in Palermo für die Brüderschaft von S. Lorenzo gleichfalls eine Geburt Christi und eine hl. Familie. In beständiger Furcht vor der Verfolgung war er so von Ort zu Ort gezogen. Von Palermo kehrte er dann nach Neapel zurück, wo er zu bleiben gedachte, bis ihm die Rückkehr nach Rom durch die Gnade des Papstes gestattet würde. Allein auch hier gerieth er wieder in eine Rauferei, und diesmal in eine solche, die ihm verhängnissvoll werden sollte. Er selbst freilich scheint diesmal den Streit nicht begonnen zu haben: an der Thüre eines Wirthshauses wurde er von einigen Bewaffneten oder Soldaten überfallen, misshandelt und im Gesichte verwundet. Ob dies eine Rache oder Strafe war, die ihm von Malta aus zugedacht und durch gedungene Leute in's Werk gesetzt wurde, wie er zu glauben geneigt war, muss dahingestellt bleiben. Er entkam zwar, doch sollte es für ihn ein trauriges Ende nehmen. Unter den heftigsten Schmerzen schiffte er sich so rasch als möglich auf einem Ruderboote nach Rom ein, da ihm mittlerweile durch Verwendung des Kardinals Gonzaga die Begnadigung von Seiten des Papstes zugesichert worden. Als er einmal unterwegs an der Küste aussteigt, wird er von der spanischen Strandwache, die ihn für einen Anderen hält, nach dem sie fahndet, festgenommen und zwei Tage gefangen gehalten. Endlich frei-

gelassen, nachdem der Irrthum sich aufgeklärt, sieht er nach seinem Schiffe sich um und muss nun entdecken, dass es sammt seiner Habe verschwunden ist. Verzweifelt läuft er, um nach dem Fahrzeuge auszuspähen, in der brennenden Sonne am Ufer hin und her; vergebens, nirgends davon eine Spur. Ermattet und trostlos macht er sich zu Fusse auf nach Porto Ercole. Dort aber angekommen, wird er von einem hitzigen Fieber auf's Krankenlager geworfen und schon nach wenig Tagen, verlassen, einsam und hülflos, eine Beute des Todes. So starb er, erst 40 Jahre alt, im J. 1609. »Er endete schlecht«, meldet ein alter Bericht, »wie er gelebt«; Abenteuer, die er immer gesucht hatte und selber schliesslich wehrlos erleiden musste, gaben ihm den Rest.

III. Seine zweite Kunstweise. Ihre Bedeutung und ihr Einfluss.

Es ist merkwürdig, wie dem Leben des Meisters seine Kunst insbesondere in ihrer zweiten Periode entsprach. Von niederem Herkommen, ohne Bildung aufgewachsen, wie es der Zufall der Umstände mit sich brachte, fast immer in misslichen Verhältnissen, am liebsten in Gesellschaft von Vagabunden und in einem wilden Leben rastlos umgetrieben, dabei heftig und leidenschaftlich bis zum Uebermaß, wollte und fand er für die Ausbildung seines grossen Talents keine andere Leitung, keine andere Regel als die Natur. Und zwar die Natur, wie er sie im ausgesprochenen Gegensatz zu jeder Idealität in der gemeinen Wirklichkeit fand, die ihm allein behagte. Bezeichnend ist, wie er sein eigenes Bildniss darstellte: in zerlumptem Anzug, fast ganz vom Rücken gesehen, also mit verlorenem Profil, aber vor sich den Spiegel haltend, worin sein nicht unschönes, doch wildes Gesicht fast ganz von vorn erscheint; neben ihm ein Todtenkopf. Der letztere ist nicht zufällig, er gehört zu dem Manne. Denn wie durch sein Leben, so geht durch seine Kunst ein düsterer und leidenschaftlicher Zug.

Seine zweite Manier hat das Eigenthümliche einer ganz besonderen Weise der Beleuchtung, die mit jenem dunklen Element in seinem Wesen ganz im Einklang steht und die durchweg sein Kolorit bestimmt, nachdem er die klare Färbung der ersten Periode aufgegeben. Es ist, wie man schon früher bemerkt hat, wie wenn das Licht von Oben in einen Keller fiele oder sich die Figuren in einem Kerker bewegten; grell sind einzelne Partien beleuchtet, während alle anderen, fast schwarz und farblos, plötzlich, ohne die Vermittlung der Halbtöne und eines überleitenden Helldunkel's, in den düsteren Grund zurücktreten. Das hat schon Bellori ausdrücklich hervorgehoben: »er liess seine Figuren nicht in das offene Sonnenlicht heraustreten, sondern fand eine Manier, sie in die dunkle Luft einer verschlossenen Kammer zu setzen, indem er ein hoch einfallendes Licht annahm, das wie Blei auf die Hauptpartien des Körpers herabsank und das Uebrige in Schatten liess, um durch die Macht von Hell und Dunkel der Wirkung Kraft zu geben. Von dieser Neuerung eingenommen, liefen die Maler in Rom, insbesondere die jüngeren, ihm zu, priesen ihn als den einzig wahren Nachahmer der Natur, und seine Werke als Wunder anstaunend, suchten sie um die Wette es ihm nachzuthun, indem sie nach Modellen malten und das Licht von Oben nahmen«. Eine solche Malerei stand nicht nur zu der lärmenden Färbung der Manieristen, sondern auch zu den ernsteren Bestrebungen der Caracci im vollen Gegensatze. »Er nimmt ein enggeschlossenes und herabfallendes Licht, sagt einmal Annibale, und ich möchte es offen und gerade von der Seite haben. Er bedeckt die Schwierigkeiten der Kunst mit den Schatten der Nacht, und ich möchte in einem klaren Tageslicht die gründlichsten Studien (der Form) zum Vorschein bringen«. Natürlich geht nun die Farbigkeit seiner ersten Periode ganz verloren; er wird in den Schatten schwarz, in den Lichtern grell und vernachlässigt so oder verschmäht vielmehr, indem er für den Verlust der vollen Farbe auch nicht durch das Helldunkel entschädigt, das wie z. B. bei Rembrandt auch in tief gehaltenen Bildern seinen Zauber hat, den eigentlichen Reiz der Malerei. Fast immer mangelt seinen Bildern aus der späteren Zeit Durchsichtigkeit und Lufttiefe. Uebrigens fehlte ihm die Fähigkeit malerischer Darstellung auch damals nicht; so befindet sich im Palazzo Balbi zu Genua ein merkwürdiges Bild von ihm, Die Bekehrung Pauli, in der Auffassung so trivial als möglich, aber wirklich schön ausgeführt, von scharfer Zeichnung, warmem Farbenton, bestechendem Helldunkel, und durchsichtigem Schatten. Es war also fest angenommener Vorsatz und Eigensinn seiner Natur nach ihrer düsteren Seite hin, wenn er jene andere Weise immer entschiedener durchführte.

Indessen wusste er durch jene Kontraste von scharfen Lichtern und tiefen Schattenmassen Wirkungen von besonderer Kraft zu erreichen; wie plötzlich beleuchtet springen die wesentlichen Partien seiner Figuren aus dem dunklen Grunde dem Beschauer entgegen. Der unheimliche Gegensatz passt dann wieder vortrefflich zum Ausdruck gewisser Empfindungen und solcher Vorgänge, die in die Nachtseite des Lebens fallen; sei es dass es sich um die Darstellung falscher Spieler und würfelnder Landsknechte handelt, deren wilde Typen und Geberden uns die Nähe von Mord und Todtschlag ahnen lassen, oder, wie in dem schon genannten Bilde des Todes Mariä, um die Vergegenwärtigung des Schmerzes in den umgebenden Figuren. Denn auch das verstand C. wol, Jammer und Schmerz zu lebendigem Ausdruck zu bringen. Diese Apostel, welche die Jungfrau bewei-

nen, es sind derbe Gesellen des gewöhnlichsten Schlages, und die hl. Frau, welche vorn am Lager auf dem Holzstuhle sitzt, ist eine Magd des niedersten Herkommens; was sie empfinden, drücken sie in der maßlosen, unschönen Weise vulgärer Naturen aus. Allein ihre Trauer hat das volle Gepräge der Wahrheit; es ist nichts Gemachtes, Erzwungenes und Gekünsteltes darin. Und verstärkt wird nun noch diese Schilderung eines die Menschen durchwühlenden Schmerzes durch das eigenthümliche Licht, das schneidend auf die Köpfe der Männer und auf den herabgebeugten Nacken der Frau fällt. Es lässt sich nicht längnen, in diesen wuchtigen Figuren und dem durch keine Rücksicht gebundenen Ausdruck ihrer Empfindungen liegt eine gewisse Grösse, freilich mit einem starken Zusatz von Wildheit und Rohheit, die aber doch ihre ergreifende Wirkung auf den Beschauer nicht verfehlt. Ganz ähnlich verhält es sich mit der Grablegung in der Galerie des Vatikans. Dazu kommt die Energie, Frische und Sicherheit der Behandlungsweise und des Vortrags, welche das unmittelbare Ergebniss von des Meisters Anschauung sind und das Gegentheil von dem mühseligen Studium, womit die Caraccisten auch die technische Seite der Malerei nach verschiedenen Mustern ausbildeten.

Man hat zu verschiedenen Zeiten behauptet, und auch jene Aeusserung Annibale Caracci's weist darauf hin, dass sich C. auf die Zeichnung, auf die Durchbildung der Form nur mässig verstanden habe. Allerdings, auf Läuterung und Veredlung der Form verstand er sich wirklich nicht (nicht bloss, dass er sie verschmähte); aber er hatte eine nicht gewöhnliche Kenntniss des Körpers, und dass seine Figuren mit Sicherheit bewegt, überall die wesentlichen Gesetze des Baus beobachtet sind, das eben trägt nicht wenig zu jener eindringenden Wirkung bei. Es ist sogar in seiner Formgebung bisweilen eine gewisse Grossartigkeit, indem er gerade das Wesentliche in grossen Zügen hervorhebt. Ja, wenn es der Gegenstand erfordert, was freilich bei ihm nur ausnahmsweise der Fall, weiss er der Erscheinung Adel und Vornehmheit zu geben; wie seinem Bildnisse des Grossmeisters von Malta (im Louvre), das mit überraschendem Leben eine gewisse feierliche Würde verbindet.

Allein die Darstellung der vulgären Menschennatur, der derben und rohen Kraft der unteren Volksklassen war und blieb sein eigentliches Element. Er wurde zum Gegensatz sowol gegen die Manieristen als gegen die Akademiker getrieben, nicht bloss weil er ein Zurückgehen auf die blosse Natur als berechtigt empfand, sondern weil er diese seinem individuellen Bedürfniss wie seinem Talente nach für den wahren Gegenstand der Kunst hielt. Dass ihm als Natur die niedere Realität des Menschenlebens galt, haben wir schon oben gesehen. Und zwar nicht bloss als Gegenstand der Darstellung, sondern in ihrer Erscheinungsweise geradezu als Vorbild für Alles, was er künstlerisch gestalten wollte. Er verwarf rundweg das Muster der Antike, wie er das Studium Rafael's und Michelangelo's verwarf, und erklärte für seinen Lehrmeister die alltäglichen Erscheinungen des Daseins. Daher vermied er, insbesondere in seiner zweiten Periode, erst recht was irgend wie eine Läuterung der Form aussehen konnte. Je mehr Runzeln sein Modell hatte, je ärger es von der Realität mitgenommen war und in seinen rauhen, knochigen Formen ihre harten Spuren zeigte, um so mehr hatte er seine Freude daran. Und den verwitterten Köpfen von vulgärem Typus, den schwieligen Händen, dem schweren Gliederbau musste der zerlumpte Anzug entsprechen.

Kein Zweifel, zu diesem extremen Naturalismus hatte ihn auch der Trotz getrieben, sowie der wilde Uebermuth seines Wesens, das mit Anderen nichts gemein haben wollte und nur in Kampf und Streit sich wol befand. Allein wesentlich wirkte hier eine Schranke seiner Begabung mit. Der Natur wollte er Alles verdanken, Nichts der Kunst, weil er in Wahrheit ohne Modell, ohne genauen Anschluss an die Natur nichts machen konnte. »So lange das Modell seinen Augen entrückt war«, bemerkt schon Bellori, »blieben die Hände müssig und sein Geist«. Dass Talent der Erfindung fehlte ihm gänzlich. Er wiederholt sich merkwürdig oft in seinen Darstellungen; die wahrsagende Zigeunerin findet sich noch jetzt wenigstens dreimal, die Verleugnung Petri noch öfter. In seinen Schilderungen aus dem Volksleben beschränkt es sich fast immer auf Trinker, Spieler und Musizirende. Das letztere Motiv, zu dem er die erste Anregung wol von den Venezianern empfangen, zeigt sein Naturell noch von der erfreulichsten Seite. Nimmt er seine Gegenstände aus der Geschichte Christi und der Apostel, so sind es die unheimlichen Szenen, auf die er mit Vorliebe zurück kommt. Weil es ihm an Erfindung gebrach, vermochte er daher auch schwerlich eine Komposition nach den Regeln der Kunst zu entwerfen, selbst wenn er gewollt hätte. So war er in jeder Beziehung an die Natur gebunden. Es blieb ihm nichts Anderes übrig, als die derben und gewöhnlichen Figuren zu kopiren, die er für ihre ächten und besten Vertreter hielt und aus leidenschaftlichem Trotz auch halten wollte.

So wird aus dem Naturalismus und seiner berechtigten Gegenwirkung gegen eine verflachte und entleerte »ideale« Manier ein einseitiger Realismus, der die volle Wirklichkeit nur in der gemeinen sieht, daher das Hässliche in die Kunst hereinnimmt und das Gegentheil von der künstlerischen Läuterung der Natur anstrebt. Damit stimmt ganz überein, dass er auch die Oberfläche der Dinge als wesentlich ansieht und zum Gegenstande der Kunst macht; wie denn auch

Bellori bemerkte, dass der Meister »nur auf die Fleischfarbe, auf die Haut, das Blut und die natürliche Oberfläche Geist, Auge und Fleiss wandte und alle anderen Gedanken der Kunst bei Seite liess«. Merkwürdig aber ist, wie in Caravaggio doch wieder ein gewissermaßen ideales, ja ein phantastisches Element zum Vorschein kommt. Durch die scharfen Kontraste von Licht und Schatten, in welche er seine Figuren bringt, setzt er sie gleichsam ausserhalb der Wirklichkeit, wie in eine andere Welt, die ihre eigenen, unheimlichen Gesetze der Beleuchtung hat. Und gerade dies gibt seinen Bildern jene besondere Wirkung, jenen Ausdruck düsterer und leidenschaftlicher Stimmung, der schon auf die Zeitgenossen seine Macht ausübte und auch heute noch manchen Werken des Meisters ein eigenes Interesse verleiht.

Uebrigens beruhte der grosse Einfluss, den er auf seine Zeit hatte, nicht bloss darauf. Neben den Bestrebungen der Caracci, die gesunkene Kunst durch ein sorgfältiges und vergleichendes Studium der grossen Meister wieder zu heben, war es insbesondere die Rückkehr zur Natürlichkeit, wie sie Caravaggio vertrat, welche einem allgemeinen Bedürfnisse entgegenkam. Dies, verbunden mit den grossen Wirkungen, die er bisweilen erreichte, verschaffte ihm seine ungewöhnliche Bedeutung. Ihr konnten sich selbst manche Akademiker nicht entziehen, wie denn Guido Reni und Guercino zum Theil unter seinem Einflusse standen. Später freilich, als sich der Gegensatz verschärfte und Caravaggio in seiner zweiten Manier bis zum Aeussersten fortging, verwarfen die Caraccisten, denen nun die Partei der Caravaggeschi feindlich gegenüber stand, den Meister durchaus. Annibale Caracci erkannte in ihm den schlimmsten Gegner seiner Bestrebungen; er hat ihn einmal dargestellt als haarigen Wilden, der einem auf der Schulter eines Zwerges sitzenden Papagei Früchte darbietet, mit zwei Affen auf den Knien und einem anderen auf dem Nacken: deutliche Anspielung auf das Abenteuerliche und das Hässliche in der Kunst seines Nebenbuhlers, sowie auf seine Armuth in der Erfindung und seine sklavische Nachahmung der Natur (das Bild ist gegenwärtig im Museum zu Neapel). Franc. Albani nannte ihn geradezu den Ruin der Kunst. Denn, so fügt Baglione hinzu, »nun gehen eine Menge junger Leute daran, einen Kopf nach der Natur zu kopiren; sie studiren weder die Grundlagen der Zeichnung, noch kümmern sie sich um die tieferen Bedingungen der Kunst, sondern begnügen sich lediglich mit dem Kolorit; daher wissen sie nicht einmal zwei Figuren gehörig zu gruppiren, noch irgend einen Vorgang künstlerisch darzustellen«. Das ist, beiläufig bemerkt, eine Beobachtung, die sich auch heutigen Tages wieder anstellen lässt, wie überhaupt die Gegenwart manche verwandte Züge mit den Bestrebungen und den Einflüssen Caravaggio's bietet. Wie nach seinem Beispiele die jungen Künstler die Studien vernachlässigten, berichtet auch Bellori; »Jeder findet leicht, fügt er hinzu, auf Plätzen und Strassen seinen Meister und seine Vorbilder in der Nachahmung der Natur«.

Weitaus die Mehrzahl der Zeitgenossen empfand aber nicht diese Vernachlässigung der hohen Bedingungen der Kunst, sondern nahm die Werke des Meisters, und nicht am wenigsten die der zweiten Periode, mit lautem Beifall auf. Galt er doch Manchen, wie Scannelli berichtet, über Allen der Vortrefflichste. Die Leute aus dem Volke, die »Popolani«, hatten ihre Freude an der unverhüllten Schilderung einer Welt, die ihre eigene war, die gebildeteren Kreise an der kühnen Neuerung und an der aufregenden Wirkung, die durch den leidenschaftlichen Zug dieser Malerei dem überreizten Geschmack neue Genüsse bot. Um hohe Preise wurden selbst die Kopf- und Brustbilder des Meisters gekauft, und da sich seine sittenbildlichen Darstellungen insbesondere für Private eigneten, drang die Vorliebe für derlei Bilder in immer weitere Kreise. Daher hat diese Richtung nicht wenig zum Verfall der monumentalen Kunst beigetragen. Es liegt in der Natur der Sache, dass sie für die Aufgaben der letzteren am wenigsten tauglich war, dagegen das Gefallen an den Schilderungen des Kleinlebens, wenn diese vorerst auch noch in historischem Maßstabe auftraten, immer mehr verbreitete.

Bald gingen Meister von namhafter Begabung in den Spuren Caravaggio's; sie trugen seine zweite Kunstweise in verschiedene Städte und Schulen über, nachdem er selbst in Neapel und Sicilien ihr den Boden bereitet hatte. In Neapel war es Spagnoletto, der mit grossem und energischem Talente seine Manier aufnahm und fortpflanzte, in Sicilien mit geringerem Geschick Mario Minniti. Wie er in Rom auf Guido Reni und Guercino wirkte, ist schon bemerkt. Zu seinen namhaften Schülern (im weiteren Sinne des Wortes, denn eine eigentliche Schule bildete er nicht) gehören ausserdem Leonello Spada Manfredi und Carlo Saraceno (weniger gekannt sind Tommaso Luini und Angelo Carosselli); unter seinem Einfluss standen mehr oder minder der Calabrese, Lanfranco, Salvator Rosa. Allein derselbe erstreckte sich weit über Italien hinaus; nach seinem Muster bildeten sich die Franzosen Valentin und Vouet, und von den nordischen Künstlern bekunden Honthorst und Gerh. Zeghers seine Einwirkung, ja selbst Rubens, der nach ihm kopirt hat, wie in Spanien Velazquez.

Man hat Caravaggio als Revolutionär in der Kunst, auch wol seine Richtung als demokratisch bezeichnet. Allein man kann ihn, wenn er auch in Opposition zur Kunst seiner Zeit trat, die bewusste Absicht, eine Umwälzung hervorzubringen, nicht zuschreiben, noch weniger die Tendenz, den »vierten Stand« zu Ehren zu bringen. Zudem gab es damals keine politischen Bewe-

gungen der Art, welche die Kunst auf ihrem Gebiete zu ähnlichen Versuchen veranlasst hätten. Es sind in der modernen Kunst Bestrebungen aufgetreten, welche denen von Caravaggio ähnlich sehen; allein sie unterscheiden sich von den seinigen eben durch jene Absicht, welche sie haben und er nicht hatte. In allen Epochen übrigens, wo die Kunst, nachdem ihre höchste Blüte vorüber, in Manier verfällt, bildet sich gegen diese eine kräftige Rückwirkung, die sich fast jedesmal einerseits auf die grossen Vorbilder, andrerseits auf die Natur beruft und darauf eine Erneuerung zu gründen trachtet. Leicht begegnet es, dass in diesem Rückschlage zu weit gegangen wird; und insbesondere ist Caravaggio, von seinem Naturell und den Bedingungen seines Daseins getrieben, in dieser Rückkehr zur Natur bis an die äusserste Grenze geschritten. Man kann ihn insofern, wenn man die Wirkungen seiner Thätigkeit in's Auge fasst, allerdings einen Revolutionär nennen. Allein er handelte aus angeborenem Trieb, immer seine Kunst im Auge behaltend und erreichte ebendesshalb mit dem bedeutenden Talente, das er besass, weit grössere Wirkungen, als seitdem der Naturalismus in den romanischen Ländern erreicht hat.

Verzeichniss seiner Gemälde.

Nur seine Werke in den namhafteren Galerien sind hier aufgezählt, sowie diejenigen von Bedeutung in Privatbesitz. Geringe und zweifelhafte Bilder sind nur ausnahmsweise berücksichtigt (die Gemälde in den Kirchen s. Text).

In Rom:

1) Vatikan: Grablegung Christi, früher in der Kirche S. Maria Nuova. Berühmtes Gemälde des Meisters. s. Stiche No. 25—36.
2) Kapitol: Die Wahrsagerin mit dem Jüngling. Eines der frühesten Bilder. s. Text I.
3) Ebenda: Judith mit dem Kopfe des Holofernes (Davon eine Kopie von Artemisia Gentileschi im Museum zu Neapel).
4) Lateran: Christus erscheint den Aposteln.
5) Barberini: Lautenspielerin.
6) Borghese: Hl. Familie. Ueberlebensgrosse Fig. Früher in der Peterskirche, aus der es entfernt wurde, weil es zu sehr einer »Zigeunerfamilie« gleich sah.
7) Ebenda: Bildniss Papst Paul's V.
8) Braschi: Simson und Delila.
9) Corsini: Madonna mit dem Kinde (»Entwöhnung des Bambino«).
10) Doria: Hl. Magdalena. Bezeichnend für den Meister: Die Heilige ist ein hübsches Kind, das trauernd neben seinen Schmucksachen sitzt.
10a) Ebenda: Hl. Familie auf der Flucht nach Aegypten; vor ihr stehend ein geflügelter, Geige spielender Engel. Eines der schönsten Bilder aus der ersten Periode des Meisters, sowohl in der Zeichnung wie in der Färbung. — Früher No. 720 in der Galerie; neuerdings unter anderer Bezeichnung?
10b) Ebenda: Schlafendes Mädchen (in noch kindlichem Alter). Wie das vorige gutes Bild aus der ersten Periode.
11) Sciarra: Die falschen Spieler. Für den Kardinal del Monte gemalt. s. Text I. s. Stiche No. 69—72.
12) Spada: Die sogen. Geometrie, ein zerlumptes Mädchen, das lächelnd mit einem Zirkel spielt.
13) Ebenda: Die hh. Anna und Maria, d. h. eine Alte, welche Garn windet, und eine junge Näherin (die Heiligenscheine wahrscheinlich später aufgemalt).
14) Ebenda: Aufstand des Masaniello.

In Florenz, Uffizien:

15) Christus im Tempel unter den Pharisäern. Halbfig. s. Stiche No. 15 u. 16.
16) Der Pharisäer zeigt Christus den Zinsgroschen. s. Stiche No. 17.
17) Medusenhaupt, in Schildform. Auf Holz. Geschenk des Kardinals del Monte an den Grossherzog Ferdinand. Der Schreckensausdruck ist von grosser Kraft, aber nur durch das Grässliche erreicht (»weiblicher Kopf im Moment der Enthauptung«). s. Stiche No. 63.
18) Selbstbildniss. Gutes Werk des Meisters; noch in dem helleren, goldenen Ton der ersten Periode. s. Bildnisse No. 2 u. 3.

19) Galerie Pitti: Schlafender Amor. s. Stiche No. 59 u. 60.

In Genua:

20) Palazzo Brignole: Auferweckung des Lazarus. Eines der namhaftesten Gemälde der zweiten Periode.
21) Pal. Balbi-Piovere: Bekehrung Pauli. s. Text III.
22) Pal. Marcello Durazzo: Petri Verleugnung.

In Mailand, Brera:

23) Die Samariterin am Brunnen.
24) Hl. Sebastian. s. Stiche No. 53.
Beide fast abstossend in der zweiten Manier des Meisters.

In Venedig:

25) Akademie: Die Schachspieler.
26) Von Kirchenbildern befinden sich noch in Italien, ausser den schon angeführten in S. Luigi de' Francesi zu Rom und einigen in Sizilien (auch in Marsala und bei Monreale), in S. Maria del Popolo zu Rom: Die Bekehrung Pauli. Bezeichnend durch die Komposition, indem das Pferd die Hauptstelle im Bilde einnimmt.

In Paris, Louvre:

27) Der Tod der Maria, das Bild aus der Kirche della Scala in Trastevere. Es kam in die Galerie der Herzöge von Mantua, dann in die Sammlung Karl's I. von England, aus dieser an den Bankier Jabach, und endlich an Ludwig XIV. s. Text II und Stiche No. 45—49.

28) Zigeunerin, welche einem jungen Edelmanne wahrsagt. s. Stiche No. 67 u. 68.

29) Konzert von einem Orgelspieler und acht Musikern und Sängern.

30) Bildniss des Grossmeisters Alof von Vignacourt in Rüstung mit einem Pagen, der seinen Helm trägt. 1670 für Ludwig XIV. aus der Sammlung Hoursel angekauft. s. Stiche No. 79—81.

31) Bordeaux, Museum: Dornenkrönung.

32) Marseille, Museum: Leichnam Christi von Engeln gehalten.

33—36) Nantes, Museum: Petri Befreiung aus dem Gefängniss. Der bekränzte Apollo, Halbfig. — Verleugnung Petri. — Selbstbildniss des Meisters (er ist halb nackt und geht eben daran, zu malen).

37) Rouen, Museum: Kreuztragung.

38) Lille, Museum: Johannes der Täufer in der Wüste. Zweifelhaft.

39) Nancy, Museum: Kreuzabnahme.

40) Toulouse, Museum: Martyrium des hl. Andreas. Gutes Gemälde des Meisters.

In Madrid, Museum:

41) Grablegung Christi.

In London:

42) Nationalgalerie: Christus mit den beiden Jüngern in Emmaus. Halblebensgrosse Fig. Das Bild war für den Kardinal Scipione Borghese gemalt (nach Baldinucci jedoch für den Herzog Mario Colonna), kam dann in die Galerie Borghese und später in den Besitz des Lord Vernon, der es 1839 der Nationalgalerie schenkte. s. Text II und Stiche No. 37—38. Caravaggio malte denselben Gegenstand noch zweimal.

43) Devonshire House: Ein Sänger mit dem vollen Becher in der Hand, nebst Lauten- und Flötenspieler. Gutes Bild des Meisters.

44) Bei Lord Ashburton: Junger Mann im Profil. In der ersten Manier des Meisters.

45) Ebenda: Alter Lautenspieler mit einem Flötenspieler und einem singenden Knaben.

46) Beim Herzog von Bedford: Bildniss eines schreibenden Kardinals im Mönchsgewand. Das Bild trägt dort einen anderen Namen, ist aber nach Waagen von Caravaggio (von besonders kräftiger Färbung).

46a) Bei Lord Tounton: Bildniss einer ältlichen Dame, in den Händen einen Rosenkranz haltend. Früher in der Sammlung von Quandt. Eins der schönsten Bildnisse des Meisters (*Notiz von Gruner*).

47) Edinburgh, Royal Institution: Der hl. Christoph.

48) Burleigh House (bei Northamptonshire): Susanna mit den beiden Alten.

49) Ebenda: Petrus verleugnet den Herrn.

Zwei andere daselbst dem Meister zugeschriebene Werke, Madonna mit Kind und Anbetung der Hirten, sind zweifelhaft.

50) Osterley Park (Middlesex); Abel sitzend mit einer Flöte in der Hand.

51) Wardour Castle (Wiltshire): Schäfer mit Hund und Esel in einer Landschaft.

52 u. 53) Ravensworth Castle: 2 Bilder mit Trinkern und Spielern in der gewöhnlichen Art des Meisters.

54) Ebenda: Achilles mit den Töchtern des Lykomedes.

55) Ebenda: Alexander wird von Aristoteles unterrichtet.

Die beiden letzteren Gemälde sind bezeichnend für die triviale Auffassung des Meisters, die hier in das Lächerliche umschlägt. Alle vier Bilder sind sehr dunkel.

In Amsterdam:

56) Galerie: Diana und Endymion.

In St. Petersburg:

57) Ermitage: Die Kreuzigung Petri. Die Grässlichkeit des Gegenstandes ist besonders hervorgehoben. Wahrscheinlich aus S. Maria del Popolo zu Rom. Früher in der Galerie Giustiniani? So bemerkt Waagen; allein das Bild ist in dem Katalog dieser Galerie von 1812 nicht verzeichnet.

58) Ebenda: Dornenkrönung Christi. s. Stiche No. 21.

59) Ebenda: Ein Lautenspieler. Gutes Bild in der ersten Manier. Früher in der Galerie Giustiniani? s. Stiche No. 62.

60) Sammlung Leuchtenberg: Gesellschaft von Spielern. Von Caravaggio? Hier dem Dosso Dossi zugeschrieben.

61) Bei dem Grafen Peter Schuwaloff: Junger zur Laute spielender Mann. Gutes Bild des Meisters.

In Wien, Belvedere:

62) David mit dem Haupte und Schwerte des Goliath. Auf Holz. s. Stiche No. 8.

63) Der junge Tobias heilt seinen Vater von der Blindheit (mit drei zusehenden Personen). Kniestück. s. Stiche No. 10 u. 11.

64) Madonna vom Rosenkranz. Maria mit dem Kinde auf dem Throne lässt durch die hh. Dominikus und Petrus Martyr Rosenkränze unter das Volk austheilen. Ganze Fig., überlebensgross.

Nach Rosa (Gemälde der k. k. Galerie in Wien, 1796, I. 108) soll der Kopf des Stifters

später von Anton von Dyck hineingemalt sein, wobei er die Färbung Caravaggio's nachahmte.

65) Geisselung Christi. Halbfig. Von Caravaggio? Eher von einem Nachfolger.

66) Jesus als Knabe unter den Schriftgelehrten. Von Caravaggio?

Maria mit dem Kinde und der hl. Anna, im Katalog dem Meister zugeschrieben, ist nicht von ihm. Mündler (Recensionen, IV. 114) war geneigt, das Bild für einen Aless. Tiarini zu halten.

In Wien, Liechtenstein:

67) Frau, welche eine Laute stimmt. Schönes Bild aus der ersten Periode des Meisters. s. Stiche No. 75—77.

68) Maria mit dem Kinde. Kleine Fig. Zweifelhaft.

69) Herodias mit ihrer Mutter und dem Haupte des Täufers, ebenfalls zweifelhaft.

In Pest, Galerie Esterházy:

70) Musizirendes Paar, der Mann mit einer Flöte, die Frau mit einem Tamburin.

71) Selbstbildniss des Meisters, mit der bezeichnenden Inschrift:

Da Caravaggio son pittor meschino,
Che il mio ritratto per un par di polli
Qual lo vedete, feci al Sansovino.

In Berlin, Museum:

72) Grablegung Christi. Aus der Galerie Giustiniani.

73) Christus am Oelberge, den Petrus aufweckend. Aus derselben Galerie.

74) Matthäus, das Evangelium schreibend, wobei ihm ein Engel die Hand führt. Aus derselben Galerie. Es ist dies die Altartafel, welche aus S. Luigi de' Francesi entfernt wurde und dann in den Besitz des Marchese Vinc. Giustiniani kam. Im Besitze von dessen Familie blieb es bis zum Verkauf der ihr gehörigen Sammlung im J. 1815. Das Bild hatte wol hauptsächlich wegen der übereinandergeschlagenen Beine des auf einem Stuhl sitzenden Apostels Anstoss erregt.

75) Amor im Knabenalter und mit Geierflügeln; er hat sich von seinem Lager erhoben und tritt mit übermüthigem Ausdruck verschiedene Geräthe mit Füssen, welche die Zeichen eines geistigen und hohen Lebens sind. Aus der Galerie Giustiniani. Gutes Bild des Meisters.

76) Gegenstück zum vorigen: Amor von einem geharnischten Genius überwunden; rechts im Mittelgrunde Pluto, den Zweizack in der Rechten. Der rächende Genius soll wol den Tod bedeuten, nicht, wie man auch geglaubt hat, die himmlische Liebe. Letztere Auffassung war dem Meister sicher fremd. Aus derselben Galerie.

77) Weibliches Bildniss, angeblich die römische Kurtisane Phyllis. Aus derselben Galerie.

78) Männliches Bildniss in schwarzer Kleidung. Aus derselben Galerie.

In Dresden, Museum:

79) Petrus verleugnet den Herrn. Sicher nicht von C. selbt.

80) Hl. Sebastian.

81) Junger Krieger, von zwei Kameraden im Kartenspiel betrogen. Gutes Bild des Meisters. s. Stiche No. 73 u. 74.

82) Zwei junge Frauenzimmer mit einem Manne Karten spielend. Aecht?

83) Wachtstube mit Kriegern beim Kartenspiel. Wol nur von einem Schüler oder Nachahmer.

In München, Pinakothek:

84) Sterbender hl. Sebastian in dunkler Landschaft. Kniestück. Wenn von Caravaggio, liegt das Bild zwischen der ersten und zweiten Periode. s. Stiche No. 52.

85) Hl. Jungfrau, knieenden Pilgern das Christuskind zeigend. Vielleicht das Bild aus S. Agostino zu Rom? s. Text II und Stiche No. 13.

86) Anbetung der Hirten. Früher Altartafel in der Frauenkirche zu München.

87) Dornenkrönung. Kniestück. Wirksames Bild aus der zweiten Periode.

In Cassel, Galerie:

88) David mit dem Haupte des Goliath.

89) Pilatus, seine Hände waschend.

90) Zigeunerin, einem spanischen Krieger weissagend. Gutes Bild des Meisters.

91) Orgeldreher mit einem Knaben.

92) Violinspieler mit einem Glase in der Rechten.

93) Prometheus mit dem Geyer.

In Stuttgart, Museum:

94) Der Zinsgroschen.

95) Soldaten beim Würfelspiel.

96) Petri Verleugnung.

In der Galerie Orleans befanden sich drei berühmte Gemälde des Meisters: das Selbstbildniss mit dem Spiegel, wovon im Texte die Rede war, ein Flötenspieler und Opfer Abraham's (letzteres angeblich für Kardinal Maffei Barberini gemalt), wahrscheinlich alle drei von der Königin Christine in Rom erworben. Sie sind vermuthlich in England geblieben; und vielleicht ist das Selbstporträt dasselbe Bild, das beim Verkaufe der Sammlung Orleans in England Mr. E. Coxe unter dem Namen »Der Traum Caravaggio's« erwarb. — Auch das vorzügliche Bild, das sich früher in La Motta befand (s. Text), ist jetzt in England. — In der Galerie Giustiniani war noch ein namhaftes Gemälde des Meisters, die Ungläubigkeit des Thomas, das nach Bellori für den Marchese Vinz. Giustiniani gemalt war und von Caravaggio selbst radirt sein soll. Letzteres ist falsch; s. Stiche No. 39.

s. Bellori, Le Vite de' Pittori etc. Roma 1728. pp. 119—129. — Baglione, Le Vite de' Pittori etc. Napoli 1733. pp. 129—132. — Baldinucci, Opere. X. 204—220. — Scannelli, Microcosmo etc. pp. 51—52. — Scaramuccia, Le Finezze etc. pp. 75. 76. — Guhl, Künstlerbriefe. II. xx—xxvii. — Rosini, Storia della Pittura Ital. VI. 167—170. — H. Delaroche, Catalogue historique et raisonné de tableaux etc. composant la rare et célèbre Galerie Giustiniani. Paris 1812. pp. 74—85. — Waagen, Treasures of Art etc. I. II. III. passim; Galleries, passim; Kunstdenkmäler in Wien; Gemäldesammlung der Ermitage, passim. — A. Guide to Burleigh House. Stamford (o. J.). pp. 60. 66. 89. 93. — Farina, Guida per la Città di Messina. Messina 1841. pp. 66. 77. — C. Lecarpentier, Michel-Ange Amerighi, dit le Caravagge. (Rouen) 1811. 8.

Fr. W. Unger u. J. Meyer.

Bildnisse des Meisters.

1) Ueber Halbfig., sich im Spiegel besehend. Von ihm selbst gemalt. In der Galerie des Palais Royal. Gest. von H. Simon Thomassin. 4. No. 94.

2) Fast Halbfig., in Oval. Ebenfalls Selbstbildniss. In den Uffizien. Dess. par Wicar. Gravé par Tigeot. kl. Fol. In: Tableaux etc. de la Galérie de Florence, dessinés par Wicar.

3) —— Dass. L. Pompignoli dis. De Lannoy inc. Fol. In: Galerie de Florence (Florence 1841 f.)

4) Brustb. in verziertem Medaillon. St. Baudet Sculp. Odieuvre exc. 4. Später in der Galerie des Artistes. Paris 1836.

5) Brustb. nach links (mit Federhut). Gio. Dom. Ferretti del. Girolamo Rossi Sculp. Roma. 4.

6—13) Ferner in: Bellori, Vite de' pittori etc. gest. von F. de Grado. — Memorie de' pittori Messinesi, Messina 1821, rad. von A. Minasi. — D'Argenville, Abrégé de la vie des plus fameux peintres, gest. von M. Aubert. — Chabert et Franquinet, Galerie des peintres, Paris 1822—34, lithogr. — Sandrart, Teutsche Akademie I. — J. J. v. Huber, Handb. für Künstler und Kunstfreunde, Augsb., punkt. von Dalbon. — Allgem. Künstlerlexikon, Augsb. 1797, im Umriss gest. von G. C. Kilian. — Rogers, A Collection of prints in imitation of drawings. London 1779. Holzschn. von S. Watts.

a) Von ihm radirt:

1) Die Verleugnung Petri. Komposit. von 3 Fig., etwas über die Brust sichtbar. Links oben: CARAVAGIO F. RONA 1603 (sic). H. 110 millim. br. 143. Selten.
Hiervon eine Kopie in (Walker's) Collection.

2) Die Zigeunerin einem Jüngling mit Federhut und Degen aus der Hand wahrsagend; dazwischen ein Greis, links ein Knabe, der die Geldtasche des Jünglings aus dessen Kleide zieht und wegeilt. Oben links: FVR. DEMON. MVNDVS senex fraude etc. Unten im Rande zur Seite eines Wappens die Dedikation des Künstlers an seinen Lehrer Gius. Cesari von Arpino. Darunter rechts: ·MA·I·F· (d. h. Mich. Ang. Amerighi Invenit Fecit) H. 18″ Br. 11″ 7‴. Aeusserst selten.

b) Nach ihm gestochen etc.

1) Loth von seinen Töchtern berauscht. Lud. du Guernier Sculpsit Londini. qu. Fol.

2) Le Sacrifice d'Isaac. Dess. par Borel. Gravé par Ch. Le Vasseur. qu. 4. Galerie du Palais Royal.

3) Laban stellt dem Jakob die Rachel vor. Rachel survint —. Gest. von J. Coelemans. 1705. qu. Fol. No. 24.

4) —— Dass. Geschabt von Seb. Barras. qu. Fol.

5) Hochzeit Jakob's und Rachel's. Jacob dit à Laban —. Gest. von J. Coelemans. 1704. qu. Fol. No. 25.

6) —— Dass. Geschabt von Seb. Barras. qu. Fol. Anonymes Bl.

7) Jakob fordert den Laban auf, seine Herden zu besichtigen. Jacob dit à Laban —. Gest. von J. Coelemans. kl. Fol. No. 26.

8) —— Dass. Geschabt von Seb. Barras. qu. Fol. Die Nrn. 3—8 im Recueil des plus beaux Tableaux du Cabinet Boyer d'Aiguilles. Aix 1709. Die Nrn. 4, 6 u. 8 jedoch bloss in einigen Exemplaren dieser Ausgabe; in den späteren Ausgaben fehlen sie gänzlich, da Boyer die Platten vernichtet haben soll. Sie wurden durch Coelemans' Stiche ersetzt.

9) David mit dem Haupte Goliath's. Gest. von J. Blaschke. qu. 4. Haas, Bildergallerie d. k. k. Belvedere. 1821 ff.

10) Die Heilung des Tobias. Gest. von J. Kowatsch. qu. 4. Haas, Bilderg. Belvedere zu Wien.

11) —— Dass. Geschabt von J. Männl. qu. Fol.

12) Hl. Familie mit d. hl. Johannes. Virgo perpetua gratia plena. Daret scul. kl. Fol.

13) Hl. Jungfrau mit d. Kind von zwei Pilgern auf den Knien angebetet. L. Vorsterman excud. Wahrscheinl. die Kompos. des Bildes in der Münchener Pinakothek. (früher in S. Agostino zu Rom?) gr. Fol.

14) Die Skizze zu dem letztern Bilde. Feder und Tusche. Mit dem Stempel des Reynolds'schen Kabinets und aus Knight's Sammlung. Gest. von C. Metz. Fol. In dessen Imitations of ancient and modern Drawings. London 1798.

15) Jésus avec les Docteurs. In der Galerie der Uffizien. Dess. par Wicar. Gravé par Dennel. qu. 4. In Wicar's Galerie de Florence.

16 —— Dass. Gest. von T. Verkruys. Im alten flor. Galeriewerk. qu. Fol.

17) Le Denier de César. Galerie der Uffizien. Dess. par Wicar. Gravé par L. J. Masquelier. qu. 4. In Wicar's Galerie de Florence.

18) L'adultère au temple. J. E. Haid sc. 1784. Schwarzk. qu. Fol.

19) Christus mit einem Engel im Garten Gethsemane. Früher im Wiener Belvedere (jetzt nicht mehr daselbst). Geschabt von J. Männl.

20) Christus an der Martersäule. J. Benoist sc. Punktirt. gr. Fol.

21) Le Couronnement d'épines. Christus und ein Soldat. Kniestück. Lith. von Robillard. Fol. Gal. Imp. de l'Hermitage. St. Petersburg 1845.

22) Ecce Homo. Gest. von J. G. Bartsch nach einem Bild der alten kurfürstl. Galerie zu Berlin. Fol. In dessen Folge kurfürstlicher Bilder.

23) Ecce Homo; dabei Pilatus, mit der Linken an das Volk sich wendend. Halbfig. Nach Ch. Hu-

tin's Zeichn. gest. von F. Basan. qu. Fol. Cabinet de Brühl No. 40.

24) Der Leichnam Christi von Joseph von Arimathia gehalten, und die hl. Magdalena. Halbfig. Feder und Tusche. Photogr. von G. Jägermayer in dessen Albrecht-Galerie. gr. 4.

25) Grablegung Christi. Das Original in der Galerie des Vatikans; doch ist dieser Stich nach der Zeichnung des Rubens gest. Oder vielleicht nach der Kopie des Rubens in der Galerie Liechtenstein zu Wien? vergl. No. 36. Hinc ut recedam. J. S. (Suyderhoef) Sculp. kl. Fol. Wussin 107.

25a) —— Dass. Mit Veränderung der Szenerie: statt des Eingangs in das Grab ein Stein hinter dem Haupte des Johannes. Gest. von Soutman. kl. Fol.

Fälschlich sind die überarbeiteten und mit »Gravé par Soutman« bez. Abdrücke für Kopien von No. 25 angesehen worden.

26) —— Dass. Unten 6 deutsche Verse. Peter Aubry excud. Fol. Es ist uns unbekannt, ob dies Bl. nicht etwa eine gegens. Kopie nach Suyderhoef ist.

27) —— Dass. Nach dem Original. Gest. von Thom. Piroli. Mit Dedik. an die Gräfin Tessé. gr. Fol.

Kommt auch roth gedruckt vor.

28) —— Dass. Le Christ porté au tombeau. Gest. von P. Audouin für das Musée français. Fol.

29) —— Dass. Gest. von E. Bovinet für das Musée Filhol. 1802. No. 97. 8.

30) —— Dass. Gest. von P. Fontana. gr. Fol.

31) —— Dass. Gest. im Umriss von G. Craffonara. In: J. più celebri quadri — riuniti nell' appartemento Borgia del Vaticano dis. ed inc. a contorno da Gius. Craffonara e brevemente descr. da G. A. Guattani. Rom 1820. kl. Fol.

32) —— Dass. Rad. von J. C. R. de Saint-Non.

33) —— Dass. Anonyme Radirung. Unten ist auf dem Münchner Exempl. mit alter Tinte geschrieben: Maffeo Verona, Veronese. 1618. Doch war Maffeo bloss Maler. Fol.

34) —— Dass. Gest. von G. Bonajuti. Fol.

35) —— Dass. Geschabt von J. J. Freidhoff. gr. Fol.

36) —— Dass. Geschabt von J. P. Pichler gr. Fol. Nach der Kopie des Rubens in der Liechtensteinischen Galerie zu Wien.

37) Christus und die Jünger in Emaus. Im Palazzo Borghese zu Rom (jetzt in der Nationalgalerie zu London). Gest. von A. Testa. gr. qu. Fol.

37a) —— Dass. Auf der Decke des Tisches: B. Vaillant fecit et excudit. Schwarzkunst. kl. Fol.

38) —— Dass. Firmat, et accendit etc. J. P. Fatoure. G. Giovane f. Radirt. H. 100 millim. br. 298. Rob. Dum. 2.

39) Der hl. Thomas steckt den Finger in die Seitenwunde Christi. Vier Figuren; Kniestück. Das Bild befand sich früher in der Galerie Giustiniani. Links im Rande: Michaellange Caravage pingit. kl. qu. Fol. Mit Unrecht als eigene Radirung des Künstlers ausgegeben. Von einem Franzosen; Ottley denkt an P. Biard.

II. Mit Ueberarbeitung mit dem Stichel und der Aenderung pin. in der obigen Bezeichn.

III. Noch mit J. Robillard ex.

40) Incredulity of St. Thomas. Andere Komposition. Josiah Boydell delin^t. John Murphy Sculpsit. Boydell exc. 1782. Publish'd Aug^st. 18th. 1783 by John Boydell. Schwarzk. roy. qu. Fol.

41) Peter, James und John (die drei Apostel). Halbfig. Josiah Boydell delin^t. Murphy Sculpsit. John Boydell exc. 1782. Publish'd Septr. 2^d. 1782 by John Boydell. In der Windsor Galerie. Roy. qu. Fol.

42) Die drei Apostel. Brustbilder. Nach dem Gemälde im alten Kabinet Winckler. Oeser del. J. F. Bause fec. aq. forti Lips. 1772. qu. Fol. Keil 7.

43) Hl. Jungfrau als Mater dolorosa. Illustriss. et Nobiliss. Arundeliae Comitissae Annae Dacres DD Lucas Vorsterman. Fol.

44) Hl. Jungfrau, Halbfig. Gest. von R. Morghen. 8.

45) Mort de la Sainte Vierge. In der Galerie des Louvre. Gest. von Simon Vallée. gr. Fol. In Crozat's Recueil II. No. 91.

46) —— Dass. Gest. von P. J. H. Laurent. Für das Musée français. Fol.

47) —— Dass. Gest. von J. J. Oortmann. kl. Fol. Filhol. Galerie du Musée Napoleon. VII. Taf. 475.

48) —— Dass. Gest. von Claessens. Im Musée Royal. Fol.

49) —— Dass. Gest. in Umriss in London. Choix de Tableaux etc. Paris 1821.

50) Das Rosenkranzfest (Notre Dame du Rosaire). Die hl. Jungfrau mit d. Kind auf dem Arm lässt Rosenkränze vertheilen. Im Wiener Belvedere. Alder heylighste Moeder etc. Gest. von L. Vorsterman. gr. Fol.

51) —— Dass. Gest. von Bl. Höfel. gr. 4. Haas, Bildergall. des Belvedere.

52) Der hl. Sebastian an den Baum gebunden und von Pfeilen durchbohrt. In der Münchener Pinakothek. Lithogr. F. Pilotj del: Tondr. qu. Fol.

53) S. Sebastiano. Gez. von A. de Antoni, gest. v. E. Bisi. In: M. Bisi, Pinacoteca di Milano. 1812. Vol. II. 4.

54) Hl. Hieronymus in der Wüste. Gest. von J. Marinus. qu. Fol.

55) Hl. Franziskus auf den Knien das Kruzifix anbetend. P. Soutman effigiavit et excud. gr. Fol.

56) Hl. Franziskus. Gest. von L. Vorsterman. Fol.

57) Der Tod des hl. Franziskus. Früher in der Dresdener Galerie, jetzt nicht mehr daselbst. F. Basan exc. gr. Fol.

58) Hl. Magdalena in der Wüste liegend. Gest. von T. Verkruys für das alte florent. Galeriewerk. Das Bild, wahrscheinlich nicht von C., ist weder in den Uffizien, noch in der Galerie Pitti. qu. Fol.

58a) Hl. Magdalena in der Wüste. Nach einer anderen Komposition. Die Heilige liest in einem Buche mit griechischer Schrift; links Dornen und die Salbenbüchse. Stich der Rubens'schen Schule. kl. Fol.

59) Der schlafende Amor. Muzzi del. Marcucci sc. kl. qu. Fol. In: Bardi, Galleria Pitti.

60) —— Dass. Gest. von T. Verkruys. qu. Fol.

61) Vier Kyklopen schmieden die Waffen des Aeneas.

Im Galeriewerk des alten Cabinets de Reynst. J. Falck Pol. sc. Fol. Seidel 3.

62) L'amour. Sujet allégorique. Halbfig. eines jungen zur Laute singenden Mannes hinter einem Tisch, worauf Geige, Notenbuch, Blumen und Früchte. Lith. von H. Robillard. qu. Fol. In: Gallerie Imp. de l'Hermitage.

63) Medusenhaupt. In den Florentiner Uffizien. Gest. in Galleria di Firenze illustrata (1819).

63a) Cimon nährt sich an der Brust seiner Tochter Pero, welche in der Linken ein Licht hält. Links oben auf einem Gewicht: G. A. Wolfgang f. Schwarzk. gr. Fol.

64) La Mort de Caton. Nach einem Bilde der alten Sammlung des Grafen Lamberg zu Wien. Gravé par (Andr.) Geiger. Geschabt. Imp. qu. Fol.

65) A Concert. Drei Spieler, wovon Einer, ein Glas in der Hand, singend. Halbfig. T. Chambars Sculp. qu. Fol. In: Collection Boydell I. 7.

66) Ein Konzert von fünf Personen. Gest. von J. N. Lerouge, vollendet von Dambrun. 4.

67) Bohëmienne disant la bonne avanture. Im Louvre. Gest. von Benoist Audran. qu. Fol. In Crozats Recueil d'Estampes. II. No. 93.

68) —— Dass. Gest. in dem Werke von Filhol. VIII. Taf. 537. kl. Fol.

69) Lusores. Die falschen Spieler. In Aedibus Barberinis. Jetzt in der Galerie Sciarra zu Rom. Johannes Volpato sculpsit Romæ 1772. kl. qu. Fol. In: Hamilton, Schola Italica Picturae. No. 40.

70) —— Dass. Gest. in Rosini, Storia della Pitt. Ital. IV. Taf. 158. Fol.

71) —— Dass. Carolus Sacconi del. T. Ver Cruys sculp. qu. Fol.

72) —— Dass. Gest. von P. P. Montagnani.

73) Die falschen Spieler. In der Dresdener Galerie. Gest. von P. Tanjé. qu. Fol. In: Recueil d'Estampes etc. de la Galerie de Dresde (1753).

74) —— Dass. J. C. Loedel del. et aqua forte fecit 1848. qu. Fol.

75) Das sitzende lautenschlagende Mädchen. Nach einem Bilde der Galerie Liechtenstein in Wien. Gest. von Fr. John.

76) —— Dass. Querulas praetentat pollice chordas. Geschabt. Gravé par (J.) Bernard. Roy. Fol.

77) —— Dass. Gest. von L. Beyer. In: Perger, Kunstschätze Wiens. 4.

78) Kopf eines lachenden Mädchens. Handzeichn. in Röthel. M. Ange de Caravage Inv. Dargenville fecit. qu. 8.

79) Adolphe (statt Alfonse) de Vignacourt, Grossmeister v. Malta. In der Galerie des Louvre. Gest. von J. N. de Larmessin. Fol. In Crozat's Recueil d'Estampes.

80) —— Dass. Gest. in dem Werke von Filhol. XI. Taf. 33. Fol.

81) —— Dass. Gest. in Umriss in dem Werke von Landon.

82) Studie von fünf sitzenden Kranken. Federzeichn. Gest. von S. Watts. kl. qu. Fol. Rogers Collection No. 60.

83) Eine Vase mit Blumen, Un Vase de fleurs —. Gest. von Jac. Coelemans. kl. Fol.

Notizen von Gruner.

W. Schmidt u. W. Engelmann.

Amerling. Friedrich Amerling, Maler und im Bildnisse einer der angesehensten Meister der Gegenwart in Wien, geb. daselbst 14. April 1803. Der Sohn eines unbemittelten Handwerkers und doch schon in früher Jugend von einer ausgesprochenen Neigung zur Kunst getrieben, hatte er sich in kleinen Verhältnissen mühsam durchzukämpfen, ehe er zur Oelmalerei übergehen konnte. Er ernährte sich zunächst mit Illuminiren von Landkarten und Kupferstichen, bis ihm sein angestrengter Fleiss ermöglichte sich im Porträt zu versuchen. Im J. 1824 ging er nach Prag in das Haus eines Oheims, und als er endlich eine kleine Baarschaft zusammengespart hatte, reiste er nach London, hauptsächlich in der Absicht Th. Lawrence kennen zu lernen, der für den grössten Bildnissmaler der Zeit galt. Lawrence scheint von dem jungen Künstler, der damals erst Anfänger war, eine günstige Meinung gefasst zu haben; wenigstens erlaubte er ihm sein Arbeitszimmer zu besuchen und dort nach seinen vollendeten Werken sich fortzubilden. Nach einem Aufenthalte von neun Monaten ging dann A. nach Paris, wo er insbesondere von Horace Vernet freundlich aufgenommen wurde. Nach Wien zurückgekehrt und durch das Studium dessen, was die englische und französische Kunst, der deutschen damals namentlich in malerischer Beziehung weit überlegen, zu leisten vermochte, wesentlich gefördert, war er nun in der Vaterstadt im Stande mit zwei historischen Bildern, Dido auf dem Scheiterhaufen und Moses in der Wüste, den ersten akademischen Preis zu erringen. Das ermöglichte ihm die Reise nach Italien. Er hielt sich insbesondere in Venedig und Rom auf (1831).

Wieder in der Heimat eingetroffen, trat er bald, namentlich als Bildnissmaler, in eine glänzende Laufbahn ein. Das Porträt des Erzherzogs Rudolf, das er damals ausgeführt, fand durch die sprechende Aehnlichkeit sowie durch seine elegante Erscheinung, des Kaisers Beifall; dieser liess sich gleichfalls vom Künstler malen (1832 oder 1833), in vollem Ornate und auf dem Thronsessel, für die Galerie lothringischer Fürsten in Schlosse zu Laxenburg (s. Stiche No. 1 u. 2). Mit dem Bilde und dem Erfolg, den es hatte, war sein Ansehen gesichert, das ihn zu dem Ruf des ersten Wiener Porträtmalers brachte. Man fand in seinen Bildnissen neben treuer Naturauffassung und guter Zeichnung ein volles und leuchtendes Kolorit, sowie eine freie Führung des Pinsels, wobei man letztere Eigenschaften um so mehr zu schätzen wusste, als sonst damals die deutsche Kunst, indem sie vor Allem die Versinnlichung der Gedanken in der Form suchte, das Kolorit und mit ihm die Leichtigkeit des Vortrags mehr oder minder vernachlässigte. Freilich sah man auch, dass A. zu sehr unter den entscheidenden Eindrücken stand, welche er in London von den Bildnissen des

Lawrence empfangen hatte; in dem Bestreben mit der treuen Darstellung des Lebens eine glänzende Wirkung zu verbinden, opferte A. öfters die Durchbildung der Farbe und jenes Ueberführen der Töne in einander, das den Schmelz hervorbringt. Und bis zur Nachlässigkeit ging nicht selten die Keckheit der Behandlung.

Im J. 1841 ging A. auf's Neue nach Italien, wo er sich diesmal in Rom und Florenz längere Zeit aufhielt. Hier bildete er sich noch weiter aus; seine besten Leistungen fallen wol in diese und die nächstfolgende Zeit. Er malte nun auch Einzelfiguren — namentlich von bestimmtem nationalem Charakter — in einfachen Situationen, mit denen er nicht weniger Beifall fand, als mit seinen Bildnissen (in Rom gemalt: Römerin mit schlummerndem Säugling auf dem Schoosse). In beiden Gattungen wusste A. durch Kraft und Wärme der Farbe, durch die Wahrheit der Charaktere und den lebensvollen Ausdruck der Köpfe ein harmonisches und ansprechendes Ganzes herzustellen, wie es damals die deutsche Malerei nicht häufig aufzuweisen hatte.

Im Juli 1844 nach Wien zurückgekehrt, war er seitdem daselbst Jahre lang mit fast gleich anhaltendem Erfolge thätig, sowol im Bildniss, zu dem er aus den höheren Kreisen reichlich Aufträge erhielt, als in jenen Einzelfiguren von sehr einfacher Erfindung, aber von malerischem Reiz und gefälliger Wirkung. Neuerdings freilich, wo ein strengeres Studium der älteren Kunst, sowie neue Richtungen, welche das Malerische besonders auszubilden suchen, höhere Ansprüche erregt haben, vermisst man in den Werken des Meisters den tieferen Charakter, während andrerseits seine Malerei von einer gewissen Härte und Trockenheit sich nicht freisprechen lässt. Doch muss man ihm die anderen Eigenschaften, die man früher rühmte, auch jetzt noch zuerkennen.

Von seinen zahlreichen Werken können wir nur eine Anzahl nennen. Bildnisse: Fürst Friedr. Schwarzenberg, Graf Nugent, Fürstin Khevenhüller, Graf Edm. Zichy, Thorwaldsen (s. Stiche-No. 6), der Dichter Grillparzer, Fürst Windischgrätz (s. Stiche No. 4) und des Künstlers eigenes Bildniss (mehrere Male). Einzelfiguren: Lautenschlägerin (Kopie für den König von Würtemberg 1842, s. Stiche No. 9); des Künstlers Bruder als fischender Knabe und Apostel Paulus (beide im Wiener Belvedere); Ein Bettler; Schlafende Fischerin; Rebekka; Moses und die eherne Schlange (bei Baron Pereira zu Wien); Kleines italienisches Mädchen und Morgenländerin (beide in der Sammlung Fellner zu Wien; s. Stiche No. 14); die schlafenden Kinder (bei Graf Beroldingen daselbst s. Stiche No. 19); Orientalin (s. Stiche No. 10—13); Griechin; Muse des Trauerspiels (1863); Taubenmädchen (1868).

s. Zeitschrift für Kunst, Literatur etc. 1833. p. 142. — Oesterreichisches Archiv für Geschichte 1832. No. 149 und No. 150. — L. A. Frankl, Sonntagsblätter. Wien 1843. p. 675. 1845. p. 419. — Kunstblatt, Stuttgart. 1834. pp. 294. 308. 1842. p. 122.

*

Bildniss des Künstlers mit Facsimile. Nach J. Danhauser's Zeichnung rad. von Fr. Stöber. 4. In dessen Künstlerporträts. Wien 1835. kl. Fol.

Nach ihm gestochen und lithographirt:

1) Franciscus I. Imperator Austriae, Rex Hungariae etc. Halbfig. auf dem Thronsessel sitzend. F. Ammerling p. Gest. nach F. Fendi von Thom. Benedetti 1834. gr. Fol.
2) —— Ders. Brustb. Gest. von Thom. Benedetti. Wien 1834. Fol.
3) Franz Joseph I. Kaiser v. Österreich. Schwarzk. 4.
4) Alfred Fürst zu Windisch-Grätz, Feldmarschall zu Pferde. Lith. von Ed. Kaiser. roy. Fol. Wien 1858.
5) Freiherr M. Speck von Sternburg, Kunstfreund. Brustb. Gemalt 1832. M. Steinla sc. 4. Titelk. zu dessen Galeriekatalog. Leipzig. 1837.
6) B. Thorwaldsen, Bildhauer. Brustb. Gest. von R. Kirchhoffer 1844. Fol.
7) J. R. Bischoff, Mediz. 1784—1850. Staub fec. Lithogr. 4.
8) Jos. Redl. Maler. Brustb. mit Facsimile. Gemalt 1828. Rad. von Fr. Stöber. 4. In dessen Künstlerporträts.
9) Die Lautenschlägerin. Lith. von Weixelgärtner. gr. Fol.
10) Die Orientalin im Koran lesend. Halbfig. Lith. von J. Bauer. Fol. Wien, 1858. (Neumann.) Auch kolorirt.
11) Die Orientalin. Kniest. Lith. von Horegssy. g. Fol.
12) Die Orientalin. Kleiner. Lith. Fol.
13) Die Orientalin. Andere Darstellung? Kniest. Lith. von F. Leybold. Fol.
14) Die Morgenländerin. A. Hanisch sc. 4. In: Perger, Die Kunstschätze Wiens (Triest 1854). 4.
15) Eva's Tochter. Kniest. Lith. von F. Leybold. Fol.
16) Der Traum. Schlafendes Mädchen, im Grunde zwei männl. Schatten. Lith. von Decker. Fol.
17) Die drei köstlichen Dinge. Gest. von F. Bruckl. gr. Fol.
18) Die Verwaisten. Nach dem Gemälde beim Grafen August von Breunner(?). Lith. von F. Herr. gr. Fol.
19) Die schlafenden Kinder (im Walde). In der Sammlung des Grafen von Beroldingen zu Wien. J. L. Appold sc. qu. 4. In: Perger, Die Kunstschätze Wiens.
20) Der Zwiebelverkäufer. Lith. von Göhhausen. Fol.

W. Engelmann.

Amerom. H. J. van Amerom, Genremaler und Zeichner, geb. den 8. April 1777 im Haag, † den 5. Juni 1833, wurde durch Moritz, Besters und J. H. Prins in der Kunst unterwiesen. Später liess er sich zu Arnheim nieder, wo er erster Lehrer bei der Zeichenschule wurde und verschiedene gute Schüler, worunter Reyers und

Pitloo, bildete. Er malte Genrebilder, Interieurs und Miniaturbildnisse, besonders jedoch Aquarelle von Interieurs.

Cornelis Hendrik van Amerom, Sohn des Vorigen, geb. 1804 zu Arnheim, Schüler seines Vaters und des Matthias Van Bree zu Antwerpen, zog nach Leiden, wo er Bildnisse in Pastell zeichnete und Landschaften (Motive aus Geldern) malte. Zuletzt kehrte er nach Arnheim zurück, wo er sich noch immer aufhält, jedoch als Künstler nicht mehr thätig ist. Nebenstehende Monogr. findet man auf einigen seiner Bilder.

s. V. Eynden en van der Willigen, Gesch. der Vad. Schilderk. III. 212. — Immerzeel, De Levens en Werken etc. — Siret, Dict.

T. v. Westrheene.

Nach ihnen gestochen:

Ahas. van J. Berg, Prediger † 1807. Brustb. Gest. nach H. J. van Amerom von Marcus. 1807. Fol.

Jac. de Gelder, Mathem. † 1849. Brustb. Wol nach C. H. v. Amerom lith. von P. Barbiers. Fol.

W. Engelmann.

Amersfoort. Evert van Amersfoort, Maler, wird bloss von K. v. Mander als Lehrling des Frans Floris erwähnt. Bei van Mander ist das Evert mit lateinischen, das van Amersfoort dagegen mit gothischen Lettern gedruckt, was andeuten könnte, dass Evert von Amersfoort gebürtig war. Als Geschlechtsname kann Amersfoort nicht ohne Weiteres betrachtet werden. Im Katalog von J. A. van Kinschot (Delft 1767) heist es unter No. 84: Een Pomona en Vertumnus door Amelsvoort, h. 1' 3" br. 1". Der früher erwähnte Quirinus van Amelsfoort kann dies nicht sein, da dieser erst 1760 geb. ist; ob Evert van Amersfoort gemeint ist, bleibt ebenfalls sehr fraglich.

s. K. van Mander, Het Schilderboeck Ausg. von 1617. Fol. 162a. — Kramm, De Levens en Werken etc.

W. Schmidt.

Ames. Ames, Zeichner und Kupferstecher in England gegen Ende des 18. Jahrh., war vielleicht blos Dilettant. Von No. 1 der folgenden Bll. sagt Ottley (Notices), dass es sorgfältig aber ungeschickt geätzt und hie und da mit dem Stichel übergangen sei.

1) James Bouquet, Kaplan am St. Peter's Hospital zu Derby, Profil nach links in einem Oval, worüber zwei kleine Engel eine himmlische Krone halten. Unter dem Namen: Died 16th Nov. 1776 etc. Ames Delin^t. et Sculp^t. 1777. Ottley konnte nicht mit Sicherheit sagen, ob auf dem ihm vorliegenden Abdruck die letzte 7 nicht mit der Feder geändert worden war.
2) John Henderson A. M. Oxford. »With his nativity« sagt der Katalog Evans. 8.
3) John Till Adams. M. D., † 1786. Privatplatte. 8.

W. Engelmann.

Ames. Joseph Alexander Ames, Maler, geb. in diesem Jahrh. in Rosbury, New-Hampshire, Ver. St. von N. A., Schüler von Washington Allston. Er malte Genrebilder, Thierstücke und Landschaften, ist aber hauptsächlich durch seine Porträts bekannt geworden. Im J. 1848 war er in Europa; er lebt meistens in Boston, augenblicklich (1870) jedoch in Neu-York. Unter seinen Genrebildern fanden zumal »Maud Muller« und »der alte Steinkrug (Mädchen von der Quelle kommend)«, viel Beifall; ein Thierstück »Mein Hund Tip« befand sich auf der 45. Jahresausstellung der National Academy of Design in Neu-York; eine Landschaft, Stimmungsbild nach Art der von Th. Rousseau, war vor kurzem in Boston ausgestellt. Unter seinen Porträts sind zu nennen: Daniel Webster, Rufus Choate, die Rachel, Präsident Felton von der Harvard-Universität (jetzt daselbst befindlich), die Prima Donna Marietta Gazaniga, Papst Pius IX. Eines seiner letzten derartigen Werke, das Porträt des Fräulein Blanche Butler, Tochter des Generals Benjamin F. Butler (3/4 Figur), zeichnete sich besonders durch Natürlichkeit der Stellung und elegante Technik aus. — Ames ist Mitglied der Neu-Yorker Akademie.

Nach ihm gestochen und lithographirt:

1) Seine Heiligkeit Papst Pius IX, den Katholiken der Ver. St. gewidmet. Nach dem Original, gemalt in Rom 1848. Mezzotinto von H. W. Smith. gr. Fol.
2) Der Tod Webster's. Gest. von C. Mottram (in England). Herausgeg. von Smith & Darmelee, Neu-York, 1858. gr. Fol.
3) The old stone pitcher. Lithogr. and publ. von D. C. Fabronius. 1863. Fol.
4) W. H. Prescott, Geschichtschreiber von Mexico. Gest. von Greatbach. 8.
5) George Wichel, Astronom (geb. 1728). 4. Dieses Bl. vielleicht nach Ezra Ames?

s. Tuckerman, Book of the Artists, p. 459.

S. R. Koehler.

Ames. Sarah J. Ames, Gattin des J. A. Ames, stellte vor einigen Jahren eine Büste von Abraham Lincoln aus, welche auf den Antrag des Senators Sumner, von Massachusetts, vom Kongress der Ver. St. für das Kapitol in Washington angekauft wurde. Das Werk wurde in den Blättern sehr lobend besprochen (s. New-York Tribune, 8. Juli 1869). Seitdem ist auch eine Büste des General Grant von dieser Dame bekannt geworden.

S. R. Koehler.

Ames. Ezra Ames, von Albany, Staat New-York, der sich von der Kutschenmalerei zur Porträtmalerei emporgeschwungen hatte, blühte zu Anfang dieses Jahrh. Sein 1812 in der Pennsilvania Academy in Philadelphia ausgestelltes Porträt des Gouverneurs George Clinton machte ihn bekannt. Er malte während mehrerer Jahre die Porträts der westlichen Mitglieder der Legislatur des Staates New-York.

Im Kapitol zu Albany finden sich von ihm die Porträts des Gouverneurs Clinton und des Hermann Bleecker, in der Staats-Bibliothek daselbst die Kopie eines Porträts von Washington.

Nach ihm gestochen:

Benj. Tallmadge, Oberst im amerik. Revolutionskriege. G. Parker sc. 8.

s. Tuckerman, Book of the Artists. p. 68.

S. R. Koehler.

Ametller. Blas Ametller, spanischer Kupferstecher, geb. zu Barcelona 1768, † zu Madrid den 20. Okt. 1841. Er erlernte das Zeichnen in der Kunstschule seiner Vaterstadt und begab sich sodann, von der Junta real de Comercio mit einer Unterstützung versehen, zu seiner Ausbildung als Kupferstecher nach Madrid zu M. S. Carmona. Sein erstes Bl., El dulce sueño de Jesus, nach einem Bild Peredas 1792 ausgeführt ist der genannten Junta gewidmet. 1793 erhielt er für das Bildniss des D. Ventura Rodriguez nach Goya den ersten Preis bei dem Konkurse, den die Akademie von S. Fernando ausgeschrieben hatte. 1797 wurde er Mitglied der Akademie und 1821 Direktor der Kupferstichschule derselben.

1—2) Ferdinand VII. König von Spanien und dessen Gemalin Maria Christine, 2 Bll. nach den Gemälden des Vinc. Lopez. Oval. Fol.

2a) Maria Christina de Borbon, Reina de España. Ganze Fig. Nach Nic. Garcia. 1834. Fol.

2b) La Reina Catolica Doña Isabel. Kniest. Nach einem Gemälde im k. Palaste. kl. Fol.

2c) Bildniss eines Kanonikus. Kniest. Er hält in der Linken ein Blatt Papier mit der Schrift: Espiritu de S. Francesco de Sales. Nach der Zeichnung des Vict. Lopez. kl. Fol.

3) D. Diego Velasquez de Silva. Halbfig. in ornamentirter Einfassung. J. Maea lo dibuxó. Blas Ametller lo grabó. kl. Fol.

4) D. Luis de Gongora, Poeta Lyrico etc. Halbfig. in ornamentirter Einfassung. Joseph Maea lo dibuxó. Grabado por Blas Ametller baxo la direccion de Carmona. kl. Fol.

No. 3—4 in dem Werk: Barones illustres españoles. Madrid 1804 f. Fol.

5) Juan Palarea, Arzt, als Guerillaführer im napoleonischen Krieg genannt el Medico. Hüftbild. J. Rodriguez p. Fol.

6) Don Juan Martin de Goycoechea. Nach Salesa. kl. 4.

7) D. Ventura Rodriguez. Nach F. Goya. s. Text.

8) Antonio Ricardos. Nach Goya. Oval. 8. Titelbl. zu: Elogio del excellentissimo Señor D. Antonio Ricardos — por D. Josef Martinez de Hervás. Madrid 1795. 4.

9) General Vrrutia. Nach F. Goya.

10) Bildniss des Cervantes und einige Tafeln zu Don Quijote, Ausgabe von Quintana.

11) Bildniss des D. Juan Antonio Lorente, als Titelbl. seiner Anales de la Inquisition.

12) El carro di triunfo funebre en que fueron conducidos à San Isidro el Real los restos de Daoir y Velarde en 2 de Mayo de 1814. gr. Fol.

13) Maria mit dem kleinen Jesus. Halbfig. Das Original bei den Kapuzinern in Sevilla. Bart°. Murillo lo pintó, Fran°°. Agustin lo dibujó, Blas Ametller lo grabó. gr. qu. 4.

14) El dulce sueño de Jesus. Nach Ant. Pereda. 1792. s. Text.

Die Nrn. 12—14, 16, 18 im Madrider Galeriewerk: Coleccion de las estampas grabadas á buril de los cuadros pertenecientes al Rey de España. 1792—94. Fol.

15) Mater Christi. Nach C. Dolci.

15a) Mater Salvatorios, Maria mit dem Kinde. Nach G. B. Cipriani. kl. Fol.

16) Die Messe des hl. Gregor (eigentlich der hl. Gregor ein Wunder thuend, wol das des Brandeum). Nach J. Ribera's Gemälde zu Madrid. Jos. Camaron lo dibuxó. gr. Fol.

I. Vor der Schr. nur mit den Künstlernamen.

17) Santa Rosa de Lima, das Christkind über einen Blumenstrauss haltend. Nach Murillo. Fol.

I. Vor der Schr. nur mit den Künstlernamen.

18) El Aguador de Sevilla. Der Wasserträger, der zwei Knaben zu trinken gibt. Halbfig. Nach Velazquez. Das Gemälde, von Ferdinand VII. an Wellington geschenkt, befindet sich jetzt zu Apsley House in England. Fol.

I. Vor der Schr. nur mit den Künstlernamen.

19) La Caza del Avestruz. Die Straussenjagd. Reiche Komposition. Nach Fr. Boucher. 1803. Roy. Fol.

Ist das Gegenstück zu P. Molé's Pesca del Crocodilo.

20) Der Leichenzug Cäsars. Nach Lanfranco's Gemälde im Madrider Museum. 1822. Vielleicht sein bestes Werk.

21) Bll. für J. A. Pellicer's Ausg. des Don Quixote, Madrid 1788 u. 99. 12. Mit Moreno Texada nach Paretius' u. Alcantara's Zeichnungen gest.

Notizen von Wessely.

P. Lefort u. W. Engelmann.

Amici. Tommaso Amici, Bildhauer von Cremona gegen Ende des 15. Jahrh., der von Cremoneser Schriftstellern sehr gerühmt wird, aber nur Ein, mit einem anderen Meister gemeinschaftlich gearbeitetes Werk, hinterlassen hat. Es ist der Altar des hl. Nikolaus im Dom zu Cremona, von ihm und F. Mabila de Mazo (Perkins nennt ihn Francesco Majo) ausgeführt, mit der Inschrift auf dem Piedestal der beiden Seitensäulen: MCCCCLXXXXV THO. AMICO ET F. MABILA DE MAZO FECIT. Nach Perkins sind die Figuren in den drei Nischen einfach angeordnet, sowie die Gewänder in breiten Falten gehalten.

s. Cicognara, Storia della Scultura. II. 186. — Perkins, Italian Sculptors. p. 162.

*

Amici. Antonio Federico Amici, Maler von Bologna gegen Ende des 17. Jahrh., Schüler des Cesare Gennari. Crespi erwähnt eine Altartafel von ihm, die aber schon zu seinen Zeiten (1760) nicht mehr vorhanden war; und von den »andern vielen Bildern«, die er gemalt haben soll, ist selbst in den alten ausführlichen Guiden von Bologna keine Rede mehr.

s. Malvasia (Crespi), Felsina Pittrice. III. 1769. p. 176.

*

Amici. Francesco Amici, Kupferstecher zu Florenz im 18. Jahrh., beschäftigte sich nach Heineken (Dict.) mit dem Stiche von Heiligenbildern (gewöhnliche Arbeit für das Volk). Folgende Bll. führt letzterer auf.

1—4. Vier kleine achteckige Bll.
1) Christus vor Pilatus. — 2) Christus am Oelberg. — 3) Christus das Kreuz tragend. — 4) Grablegung Christi. —

5—8) Vier Heilige stehend, achteckig, nämlich: Die hh. Franziskus, Antonius, Johann von Gott und Johann Nepomuk.

9—12) Vier andere Heilige, Hochformat, nämlich: Die hh. Simon, Philippus, Jungfrau Maria und Matthias.

W. Schmidt.

Amici. Dominico Amici, moderner Kupferstecher und Zeichner im Fache landschaftlicher und architektonischer Veduten, geb. im Anfange des 19. Jahrh.

1) Römische Ruinen, 20 Bll. Von Dom. Amici gez. und gest. 1832, 33. kl. qu. Fol.

2) Veduta dell' Assedio di Roma del 1849. Divise in dodici tavole dipinte dal prof. Carlo Werner ed incise all' acqua forte e bulino da Dominico Amici. 1858. kl. qu. Fol.

Enhält: 1) S. Pietro in Montorio. 2) Villa Santucci; Quartiere generale francese. 3) La Batteria Aureliana. 4) Veduta generale presa sotto il Casino de' quattri Venti. 5) Ponte Molle. 6) Vascello. 7) Cannone alla cinta Aureliana. 8) Casino de' quattri venti. 9) Casino di villa Spada. 10) Porta S. Pangrazio. 11) Terza Breccia; Casino Malvasia. 12) Palazzo Savorelli.

W. Schmidt.

Amicilla. Amicilla, Maler im vorigen Jahrh., der sich in England aufhielt.

Nach ihm gestochen:

Rural Courtship. Ein Bauer eine Bäuerin liebkosend. Gez. und geschabt von J. Mac Ardell.

s. Heineken, Dict. — Füssli, Künstlerlex. II. Thl.

W. Schmidt.

Amicis. Francesco de Amicis, Gelehrter (besonders in Mathematik und Rechtswissenschaft), Poet und Maler, seines Standes Priester und zuletzt General-Vikar der Diözese von Aquila im Neapolitanischen, geb. zu Campotosto in der Nähe von Aquila 1721, † in Pizzoli 1788. In seinen verschiedenen Studien von einem Zeitgenossen gerühmt, soll er auch in der Malerei in fleissiger Nacheiferung der grossen Meister, insbesondere der Venezianer, Tüchtiges geleistet haben. Genannt werden insbesondere: Mahl der Apostel, Christi Geburt, Ecce Homo, Christus am Kreuze, Gastmahl des Pharisäers etc., Gemälde die sich am Ende des vorigen Jahrh. zum Theil im Besitze der Wittwe seines Bruders befanden. Was daraus geworden, scheint unbekannt zu sein.

Sein Bildniss, Brustb. in Oval. C. Biondi inc. 4. in: Grossi, Biografia etc.

s. Grossi, Biografia degli Uomini Illustri etc. Napoli 1820 (ohne Seitenzahlen).

*

Amico. Maestro Amico oder Amico Bolognese s. **Aspertini.**

Amico. Bernardino Amico, italienischer Architekt geistlichen Standes, geb. zu Gallipoli (Königreich Neapel), der um 1596 Prior der Franziskaner zu Jerusalem war. Er hat die Tafeln zu folgendem Werke gezeichnet:

Trattato delle Piante et Immagini dei Sacri Edificii di Terra Santa, disegnate in Gerusalemme dal R. P. Bern. Amico, secondo le regole della prospettiva e vera misura della lor grandezza. Roma 1609. Fol. Die Tafeln sind von Ant. Tempesta gest.

Die zweite Ausgabe, Firenze 1620, con l'aggiunta della strada dolorosa e altre figure, mit 47 von Callot auf 35 Taf. gestochen Fig. 4. ist weniger gesucht.

*

Amico. Abate Dr. Giovanni Amico, war Architekt zu Palermo zu Anfang des 18. Jahrh. Von ihm das Werk:

L'Architetto Pratico, in cui con facilità si danno le regole per apprendere l'Architettura Civile e Militare, la Geometria pratica, il Trattato delle Edificazioni, l'invenzioni, il disegno delle cinque Ordini per mezzo di Tavole. 3 Voll. mit 143 Taf. Palermo 1726—50. Fol.

W. Schmidt.

Amiconi. Jacopo Amiconi s. **Amigoni.**

Amiconi. B. Amiconi, Maler der Gegenwart. italienischen Ursprungs, in London ansässig. Er hat in den letzten 12 Jahren in der Royal Academy daselbst Bildnisse und Darstellungen aus dem Volksleben des südlichen Europa's ausgestellt, die durch ihre elegante Manier bemerkt worden sind. Zu den letzteren gehören: La Mascherina Fiorentina (1859), Wasserverkäufer zu Ragusa (1861), La Canzoniera (1862), La Mascherina Veneziana (1863), Haidee (1869).

Sidney Colvin.

Amidano. Giulio Cesare Amidano (der gewöhnlich angegebene Vorname Pomponio ist unrichtig), Maler aus Parma, lebte etwa von 1560 bis 1628 (nicht 1546—1581, wie sich in der Guida di Parma von Malaspina angegeben findet). Er war Schüler des Parmigianino oder schloss sich doch zunächst diesem Meister an, so dass er als dessen Nachahmer erscheint, malte später aber auch in der Manier anderer Meister, wie er überhaupt wenig Eigenthümlichkeit und Selbständigkeit zeigt. Von ihm war noch zu Lanzi's Zeiten in der Kirche Madonna del Quartiere ein Gemälde, das selbst Kenner für ein ächtes Bild Parmigianino's gehalten haben sollen. Heute befindet sich noch von ihm in Trinità de' Pellegrini eine Altartafel (in der zweiten Kapelle zur Rechten), Madonna mit den hh. Katharina, Karl Borromäus und Franziskus von Assisi, die durch ihre kräftige Färbung bemerkenswerth ist. Ein Gemälde, das sich noch vor einigen

Jahren im Oratorio di S. Claudio befand, Madonna mit zwei Heiligen, ist neuerdings verkauft worden.

Im Museum zu Parma ist von ihm das Bildniss eines Mannes (Büste) in braungrünem Rock, ein dunkles Barett auf dem Haupte, eine weibliche Statue in der Linken haltend; ein Kopf, der in der Auffassung an Rafaels Baldassar Castiglione, in der Ausführung aber — weit entfernt von Jenem — an Pietro della Vecchia erinnert. Als guter Nachfolger der Caracci erscheint er dagegen in zwei kleinen Seitenstücken, einer Kreuzabnahme und einer Anbetung der Hirten, von kräftiger Farbe und wirksamen Gegensätzen. Als Nachahmer B. Schidone's endlich zeigt ihn eine grosse hl. Familie in demselben Museum, worin er aber sehr formlos und in der Behandlung und Modellirung flau und verschwommen (baumwollig) ist. Besser, von grosser Kraft des Tons und naturalistisch im Stil ist eine andere hl. Familie ebenda. Bei solchen Verschiedenheiten kann er immerhin für einen der besseren Maler zu Parma in der Zeit der Nachblüte gelten.

Nach Orlandi sollen viele Gemälde des Meisters an Privatleute von »jenseits der Alpen« übergegangen sein; doch kommt sein Name in ausseritalienischen Galerien nicht vor. Vielleicht, dass manche Bilder, welche unter dem Namen Parmigianino gehen, insbesondere die schwächeren darunter, dem Amidano angehören.

s. Orlandi, Abecedario Pittorico, unter Giacinto (soll heissen Jacopo) Bertoja. — Lanzi, Storia Pittorica etc. IV. 89. — Malaspina, Guida di Parma, pp. 88. 109.

Notizen von Mündler.

*

Amiel. Louis Felix Amiel, französischer Maler, geb. in Castelnandary am 3. März 1802, † zu Paris im J. 1864. Er war Schüler des Baron Gros, malte namentlich Porträts, doch auch Thierstücke, und hat insbesondere für die Galerien von Versailles eine Anzahl mittelmässiger historischer Bildnisse geliefert.

Nach ihm lithographirt:

1) Bildniss Karls des Grossen (Charlemagne), gest. von A. J. B. M. Blanchard. In Galleries historiques de Versailles. Ser. X. 1. gr.Fol.
2) Tombeau de Chateaubriand (Slot du grand Belt à Saint-Malo, Panorama) lith. von Sabatier. gr. qu. Fol.

s. Bellier de la Chavignerie, Dict., woselbst das Verzeichniss seiner von 1833—1849 ausgestellten Werke.

Wessely.

Amiens. Nicolas d'Amiens s. **Nicolas.**

Amiens. Bonaventura d'Amiens s. **Bonaventura.**

Amigazzi. Giovanni Battista Amigazzi, Maler von Verona um die Mitte etwa des 17. Jahrh., Schüler von Claudio Ridolfi. Er soll dessen Werke so genau kopirt haben, dass man nicht selten seine Nachbildungen für Originale Ridolfi's hielt. Er hat ausserdem für verschiedene Kirchen Verona's und der Umgegend gemalt; erhalten sind noch eine Tafel mit Heiligen in S. Maria Antica und die Himmelfahrt der Mariä im Chorgewölbe der Pfarrkirche von Mezzane di sotto. Ferner war von ihm in S. Anastasia eine Kopie nach dem Gastmahl im Hause des Pharisäers von Paul Veronese, das nach Genua in die Sammlung Durazzo gekommen.

s. Dal Pozzo, Le Vite de' Pittori etc. Veronesi. p. 168. — Lanzi, Storia Pittorica etc. III. 198. — Persico, Descrizione di Verona e della sua Provincia. Verona 1820. I. 22. 140. II. 126.

*

Amigó. Jaime Amigó, aus Ulldemolins in Katalonien, Priester und 1550 Rektor von Tibiza im Bisthum Tortosa, wurde von dem Marquis von Comares, Herzog von Cardona und dem Erzbischof Antonio Agustin von Tarragona, dem grössten Alterthumskenner seiner Zeit in Spanien, wegen seiner Einsicht in Bausachen so sehr geschätzt, dass man von 1561 bis 1586 keine künstlerischen Arbeiten ohne seine Leitung und ohne sein Gutheissen ausführen liess. Er selbst machte 1563 die Zeichnungen zu dem Orgelhause der Kathedrale von Tarragona, mit Statuen, Basreliefs und Zierrathen von gutem Geschmack; ferner bediente sich seiner Erzbischof Agustin bei den Zeichnungen zu der Kapelle del Sacramento im Refektorium der Kathedrale, die ein wahrhaft klassisches korinthisches Portal zeigt; endlich machte er den Entwurf zu der Pfarrkirche von la Selva, deren Bau Pedro Blay 1582 in Angriff nahm, und wahrscheinlich auch zu der seiner Vaterstadt Ulldemolins, die jener sehr ähnlich ist.

s. Ceán Bermudez, Dicc. — Llaguno y Amirola, Not. II. 92. — Ford, Handbook etc. p. 404.

Fr. W. Unger.

Amigo. Martin Amigo: so lautet der Name eines Malers (um die Mitte des 17. Jahrh. thätig), nach welchem folgendes Bildniss sich findet:

Joh. Golling der Jüngere von Nürnberg. Gest. von Jakob Sandrart. Fol.

Ein solcher Meister (soll wol heissen Freund Martin) sonst unbekannt.

s. Panzer, Verzeichniss von Nürnbergischen Portraiten. I. 78.

*

Amigoni. Gaspare degli Amigoni, war 1530 Intarsiatore d. i. Arbeiter von Holzmosaik oder Bildern, die aus verschieden farbigen Hölzern eingelegt wurden (Tarsia) in Mantua.

s. C. d'Arco, Arte e Artifici in Mantova. 87.

Fr. W. Unger.

Amigoni. Ottavio Amigoni, Maler von Brescia, geb. 1605, † 1661, Schüler des Antonio Gandini. Er scheint fast nur in seiner Vaterstadt, und zwar vorzugsweise Fresken, gemalt zu haben und zeigt sich darin als ein nicht unge-

schickter Nachfolger Paolo Veronese's. Von ihm sind, gemeinsam mit Bernardino Gatti und Dom. Bruni, welch letzterer die Architektur malte, die Fresken im Chor von Del Carmine (1639) ausgeführt, Ereignisse aus dem Leben des hl. Albert darstellend; ausserdem hat er Fresken im Broletto (Praefekturpalast oder Rathhaus) und Oelbilder insbesondere in den Kirchen S. Maria dei Miracoli (Empfängniss und Darstellung Maria im Tempel mit der Jahrzahl 1647), S. Agata und S. Orsola hinterlassen.

s. Averoldo, Le scelte Pitture di Brescia additate al Forestiere. Brescia 1700. Passim. — Chizzola, Le Pitture e Sculture di Brescia. Passim, insbes. p. 62. — Cristiani, Memorie di Lattanzio Gambara etc. p. 128. — Brognoli, Nuova Guida di Brescia. pp. 143. 186.

*

Amigoni. Jacopo Amigoni (auch Amiconi), Maler, geb. zu Venedig 1675, † zu Madrid 1752. Der Meister, ein bezeichnender Typus für die Kunst des 18. Jahrh., hatte seiner Zeit einen grossen und ausgebreiteten Ruf; er war sowol als Bildniss- wie als Fresko-Maler an verschiedenen Höfen gefeiert. Seine erste Thätigkeit fällt in die Heimat; als er hier schon zu einem gewissen Ansehen gelangt war, kam er nach München — wahrscheinlich dorthin berufen — in die Dienste des Kurfürsten von Bayern. In dieser Stellung malte er zunächst im Schlosse zu Schleissheim, das damals mit vieler Pracht ausgestattet wurde, eine Anzahl Deckengemälde in Fresko: in dem grossen Vorsaale den Zweikampf zwischen Aeneas und Turnus, im Viktoriensaale Dido den Aeneas empfangend, in einem anderen Saale die im J. 1688 von Max Emanuel den Türken ertheilte Audienz; dann in acht Zimmern (No. 16—19 und No. 25—28) die Göttin des Friedens, die drei Grazien, den Sommer, den Triumph der Tugend, Zweikampf von Hektor und Achilles, Achilles als Mädchen entdeckt, den schlafenden Mars, Apollo und die Musen (ausserdem einen Plafond in der Badenburg zu Nymphenburg bei München). Man muss gestehen, dass diese Fresken ganz den Charakter festlicher Heiterkeit, des spielenden, anmuthigen Lebensgenusses haben, den die vornehme Gesellschaft des 18. Jahrh. so vortrefflich in ihrer Umgebung auszuprägen wusste; wie überhaupt Amigoni ein guter Vertreter der dekorativen Kunst des Rokoko in ihrer ersten Periode ist.

Auch mancherlei Oelbilder, unter Anderem Altartafeln in verschiedene Kirchen, hatte A. für den bayrischen Hof zu malen. In der Galerie zu Schleissheim sind noch drei Gemälde von ihm: Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes, Christuskind auf dem Kreuze ruhend und Venus mit Adonis. Für die Metropolitankirche (Frauenkirche) zu München malte er drei Altarblätter (Madonna mit dem Kinde, hl. Blasius und Kindermord), ebenso für die Kirche der hl. Anastasia zu Benediktbeuern. Für das Kloster daselbst war er überhaupt mehrfach beschäftigt; er malte auch das Bildniss des Abtes Magnus Pochinger, das sich jetzt mit zwei anderen Bildern (Christus neben Pilatus und Madonna mit dem Kinde) in der Galerie zu Augsburg befindet. Auch andere deutsche Galerien besitzen Gemälde von ihm: insbesondere die Museen zu Leipzig, Frankfurt, Braunschweig und Darmstadt, sowie das Gymnasium zum grauen Kloster in Berlin, welch letzteres seine Bilder wahrscheinlich vom Kaufmann Sigm. Streit von Venedig (s. Stiche b) No. 19) zum Geschenk erhielt.

Nach seinem mehrjährigen Aufenthalt in München begab sich A. 1729 nach London, wo seine Kunst unter den Vornehmen viele Gönner fand. Als er zunächst für den Palast Lord Tankerville's (jetzt nicht mehr vorhanden) das Treppenhaus zu malen hatte, verlangte er für die Arbeit nur Erstattung seiner Auslagen, da es ihm darum zu thun war, zu zeigen was er leisten konnte; aber sein Werk war so gut ausgefallen, dass ihm der Lord 200 £. mehr gab. Er fand nun reichlich zu thun. Neben Freskomalereien (Geschichte der Judith in Powi Haus, Jupiter und Jo in More Park in Hertfordshire, dann auch in dem damals neuen Theater zu Covent Garden) hatte er insbesondere Bildnisse auszuführen (s. Verz. der Stiche) und damit solchen Erfolg, dass er für lebensgrosse Porträts den damals sehr ansehnlichen Preis von 60 Guineen erhielt. Er wurde der bevorzugte Maler der vornehmen Gesellschaft; so sassen ihm der Herzog von Lothringen (späterer deutscher Kaiser), die Gemalin Georg's II. und drei der Prinzessinnen (s. Stiche b) No. 3—10). Auch hatte er von London aus durch Vermittlung des russischen Gesandten für den Petersburger Hof zu thun; er malte das Porträt des Kaisers Peter, der Kaiserin Elisabeth (s. Stiche b) No. 2—4) und eine Allegorie: Pallas Peter den Grossen in den Tempel der Unsterblichkeit einführend. 1736 war er dann mit dem berühmten Sänger Farinelli auf kurze Zeit in Paris. Er hat für denselben, den er später in Spanien in höchst einflussreicher Stellung wiederfand, eine ganze Anzahl Bilder gemalt, worin der Sänger und die Ehren, welche ihm Fürsten erwiesen, verherrlicht waren (dieselben befanden sich im Hause des Sängers zu Bologna).

A. war in London ein reicher Mann geworden; als er 1739 nach Venedig zurückkehrte, nahm er 5000 £. mit sich. Sein Aufenthalt daselbst scheint nicht lange gedauert zu haben, wenn wir auch keine Kunde davon haben, wo er die Zeit bis 1747 zubrachte, in welchem Jahre er die Heimat auf's Neue und für immer verliess. Denn es sind wenig Werke von seiner Hand in Venedig erhalten: ein Gemälde (zwei Heilige) im Oratorio S. Eustachio, die in seine erste Zeit und vor seine Reisen fällt, dann der hl. Franzis-

kus von Sales die Madonna anbetend und eine Heimsuchung der Maria in S. Maria della Consolazione (oder alla Fava, nicht, wie sich öfters angegeben findet, in S. Filippo), wovon letztere zu seinen besseren Werken zählt.

Der europäische Ruf, zu dem er gelangt war, brachte ihn im J. 1747 nach Spanien; König Ferdinand VI. ernannte ihn zu seinem Hofmaler. Dort wurde er zunächst bei der Ausstattung der Paläste Aranjuez und Buen Retiro beschäftigt. Doch machte der Tod seiner Thätigkeit, die er in Madrid fortsetzte, bald ein Ende; er starb nicht ganz fünf Jahre nach seiner Ankunft. Von den Oelgemälden, welche er in dieser Zeit in Spanien noch ausführte, befinden sich drei im Museum zu Madrid, zwei grössere mit Episoden aus der Geschichte des Joseph und ein kleineres Geschichtsbild: König Ferdinand der Heilige die Schlüssel der Stadt Sevilla empfangend. — Zwei Töchter Amigoni's, beide verheiratet, lebten noch zu Madrid im J. 1773; die eine davon, eine Signora Castellini, malte Bildnisse in Pastell.

Man hat den Meister, der seinerzeit in so grossem Ansehen stand, späterhin scharf getadelt; indess zu sehr aus dem einseitigen Gesichtspunkte einer Epoche, welche die klassische Erneuerung der Kunst anstrebte. Allerdings, ernste Ansprüche kann man an Amigoni nicht machen. Er ist ganz in der Manier seiner Zeit befangen und erweist sich nur als einen schwächeren Nachfolger der damals berühmten Modemaler, der Sebastiano Ricci und Solimena; seine historischen und religiösen Figuren sind ohne Ausdruck und Charakter, Zeichnung und Modellirung oberflächlich, seine Farbe klar, aber kraftlos und ohne Relief. Doch ist ihm bei alledem eine grosse Leichtigkeit und selbst Virtuosität der Darstellung nicht abzusprechen, und wo seine Kunst sich auf einen rein dekorativen Charakter beschränkt, macht sie — in der fröhlichen und freilich auch gezierten Weise des Rokoko — eine recht anmuthige Wirkung. Unstreitig hat diese Kunst in der Ausstattung der Räume zu geselligem Lebensgenuss ihr volles Recht, und die an den Plafonds zwischen lichten Wolken herumflatternden halbnackten Gestalten, die ja keine Realität ansprechen und das festliche Dasein eines vornehmen und verwöhnten Geschlechtes nur wie ein Geschmeide schmücken wollen, erfüllen durchaus den künstlerischen Zweck, der hier gewollt ist. Amigoni verstand sich auf diese Schönheit des Rokoko, wenn er auch seinem Zeitgenossen Tiepolo lange nicht gleich kommt. Dabei weiss er seine Figuren im Allgemeinen richtig und sicher zu bewegen, in den Formen das Wesentliche mit Geschmack hervorzuheben; in dieser Hinsicht hat er mehr Geschick, als viele moderne Meister. Er hat eine eigenthümliche Art, die Konture aufzulösen, alle Linien weich und unbestimmt zu lassen. Was aber insbesondere seinen Fresken ihre Wirkung sichert, ist die Lichtheit, Heiterkeit und Durchsichtigkeit des Kolorits; er hat, wie schon Zanetti gemerkt, die Kunst gelernt, mit den dunklen Massen bis zum Schwarz fortzuschreiten und dabei volle Leuchtkraft zu erreichen, ohne je die Anmuth zu verlieren. D. h. er versteht sich sehr wol auf den Reiz des Helldunkels. Zanetti und nach ihm Andere haben behauptet, er habe diese Kunst des Kolorits in »Flandern« gelernt; doch ist uns über einen Aufenthalt, den er daselbst gemacht hätte und der jedenfalls vor seine Thätigkeit in München fallen müsste, nichts überliefert. Er hat allerdings auch nach Art der Flamländer und Holländer kleinere Sittenbilder gemalt; doch zeigen sie dieselbe dekorative Art der Behandlung wie seine grossen Gemälde, sie sind mit schnellfertiger Hand rasch hingeworfen und haben nichts gemein mit der feinen Beobachtung und zarten Ausführung, welche jene Kleinmeister kennzeichnen. Früher kamen solche kleine Bilder von seiner Hand nicht selten vor; sie scheinen allmälig verschollen zu sein. — In seinen Bildnissen erscheint die Persönlichkeit von ihrer prunkenden Seite, als eleganter Vertreter der guten Gesellschaft, ohne dass die Individualität schärfer oder tiefer erfasst wäre.

s. Longhi, Compendio etc. (s. die Bildnisse des Meisters). — Zanetti, Della Pittura Veneziana. Ed. Sec. II. 588. — Lanzi, Storia Pittorica etc. III. 222. — Walpole, Anecdotes of Painting in England. IV. 129. — Gamba, Galleria dei Letterati ed Artisti illustri Delle Provincie Veneziane nel secolo XVIII. Venezia 1824. I. — Moschini, Guida per Venezia. I. 216. 220. II. 146. — Cean Bermudez, Dicc. — Verzeichniss seiner Werke in deutschen Galerien in Parthey, Deutscher Bildersaal. I.

Notizen von E. Dobbert und P. Lefort.
J. Meyer.

Bildnisse des Künstlers:

1) Hüftbild, auf die rechte Hand gestützt, vom Künstler selbst gemalt; 1780 befand sich das Gemälde in der Sammlung von Malerbildnissen auf dem Schlosse Leopoldskron.

2) Hüftbild in Oval. Gest. von Longhi im Compendio delle Vite de' Pittori Veneziani istorichi piu rinomati del presente secolo. — Venezia 1763. Fol. Nicht nach dem Bilde No. 1, da der Stich die Unterschrift zeigt: Alexan. Longhi pinx. et sculp.

3) —— Dass. In Umriss gest. von Musitelli. 8. In: Gamba, Galleria dei Litterati etc. (s. Literatur).

4) F. X. Jungwirth sc. mit der Unterschrift: Vera effigies — Jacobi Amigoni — ab eodem paulo ante obitum delineata et a Francisco Xaverio Jungwirth Chalcographo monacensi aeri incisa. 8. (Da A. 77. Jahre alt geworden ist, und das von Jungwirth gest. Bildniss einen jungen Mann von höchstens 30 J. darstellt, so beruht obige Inschrift auf einem Irrthume).

a) Von ihm selbst radirt und gestochen:

1) Bathseba im Bade, zwischen zwei Zofen; vor ihr der königl. Bote mit einem Briefe, im Hintergrunde oben auf der Terasse der König. Kniestück. H. 4" 7''' (nach Zani 4" 9''') Br. 6" 7'''. Fehlt Bartsch. s. Zani, Enciclopedia II. III. 323.

2) Madonna, Kniestück, hält im Schooße das Kind, welches sich zu ihr wendet. H. 5" 3''' Br. 4" 2'''. Ohne Bezeichnung, doch entschieden ächt. Fehlt B. (Berliner Mus.)

3) Maria, Halbfig., liebkost das schlafende Kind. J. Amigoni Pinxit et fecit. kl. 4. B. 1.
I. Vor: C. Maratti in.

4) Der Heiland, Halbfig., mit der rechten Hand. Salvator mundi. 8. Von Heineken als von A. selbst gest. bezeichnet. Bartsch erwähnt es nicht.

5) Jupiter und Kallisto. Giove di Cintia etc. G. Amiconi Pin. et Sculp. kl. qu. Fol. B. 2.
I. Vor der Ueberarbeitung mit dem Grabstichel.

6) Zephyr und Flora. A Zifiro etc. Jacobus Amiconi Pinxit et Sculp. Gleiche Grösse B. 3.
I. Vor der Ueberarbeitung mit dem Grabstichel.

7) Narcissus sich nach rechts halb über das Wasser beugend. Im Unterrand gegen links verkehrt: Amiconi. H. 3" 7''', br. 2" 9''' (des Stiches 3" 1''', 2" 6'''.) Fehlt B.
I. Vor der Unterschrift Amiconi.

Notiz von Gruner:

Nach Harzen (Katalog No. 458) sollen noch 10 Bll. Radirungen, Szenen aus dem Leben der hl. Jungfrau, 12., ohne Namen und Zeichen und wahrscheinlich aus einem Gebetbuche, Originalradirungen des Meisters sein. Doch sind sie wahrscheinlich aus J. Wagner's Verlag und Werkstatt.

b) Nach ihm gestochen etc.

A. Bildnisse.

1) Papst Benedikt XIV. Im Verlage von Beauvais. Oval. gr. Fol.

2) Petrus Magnus Russorum Imperator. Ganze Figur von Minerva geleitet. Ex prototypo in Aedibus Principis A. Cantemir (der russische Gesandte in London) etc. Wagner Sculp. Londini. gr. Fol.

3) Anna Prima Russorum Imperatrix. Ganze Fig. den Reichsapfel erfassend. Ex prototypo in Aedibus Principis A. Cantemir. Wagner Sculp. Londini. gr. Fol.

4) Elisabeth Petrowna, Kaiserin von Russland, Halbfig. in Wolken. Gest. von J. Wagner. gr. Fol.

5) Karoline Wilhelmine, Königin von England, mit einem Engel, welcher ihr die Krone reicht. Gest. von G. Vertue. Fol.

6) —— Dass. Gest. von A. v. Haecken.

7) Anna Princesse Roiale de la Grande Bretagne Princess d'Orange (von Braunschw.-Lüneburg, † 1759). Brustb. in Rund. Phil. Endlich Sculpsit. kl. Fol.

8) —— Dass. Gest. von J. Wagner. Fol.

9) Prinzessin Amalia, Tochter Georg's II., sitzend, † 1786. Gest. von J. Wagner. Fol.

10) Her Royal Highness Princess Carolina. Prinzessin Carolina Elisabeth, Tochter Georg's II., sitzend. † 1757. Gest. von J. Wagner. Fol.

11) Antiochus Princeps de Cantemir, russ. Gesandter in London. Halbfig. † 1744. J. Wagner Sculp. Lond. 1738. 4.

12) —— Dass. Gest. von P. F. Basan. Chez Odieuvre. kl. Oval.

13) Carlo Broschi detto Farinelli, der berühmte Sänger, in ganzer Figur, sitzend, von einer weibl. Figur bekränzt. Primam Merui qui Laude Coronam. Virg. Æ. V. Amigoni p. 1735. J. Wagner sculp. Londini. gr. Fol.

15) —— Ders. Brustbild, in Oval. Partenope il produsse etc. JAmiconi Pin: 1735. Anonym. kl. Fol. Rechts unten: App°. Wagner. p. 2.

16) Sir Thomas Reeve, Oberrichter, † 1737. Gest. von B. Baron. Fol. Coll. Boydell III. No. 22.

17) —— Ders. Gest. von G. Bockman.

18) Paolo Rolli Tubertino. J. Wagner sc. gr. 8.

19) Sigm. Streit, Kaufmann zu Venedig (dotirte das Gymnasium zum grauen Kloster in Berlin, 1687—1775). Kniest. J. Wagner sc. Fol.

B. Darstellungen aus dem Alten Testament.

20) Der Engel erscheint Hagar in der Wüste. Agar in deserto. Joh. Böhm sc. 1798. Fol. nach einem Bilde in Wien.

21) Abraham's belohnter Gehorsam. (Isaak's Opferung.) J. Alram sc. kl. Fol.

22—25) Folge von 4 Bll. Bartolozzi del. Jo. Volpato Sculp. Venetiis in Calc. Ridner. gr. qu. Fol.

22) Rebekka von ihrem Vater entlassen. Cum Rebecca vocata etc.
23) Laban sucht seine Götzen. Cum Laban intrasset etc.
24) Moses als Knabe im Nil gefunden. Descendebat filia Pharaonis etc.
25) Gottvater spricht mit Moses über dem brennenden Altar. Dixit Dominus ad Moysen etc.

26—29) —— Dies. Gest. von A. Gabrieli. gr. qu. Fol.

30—35) Folge von 6 Bll. in verzierten Rahmen. Amiconi inven. Appo Wagner. gr. Fol.

30) Die drei Engel bei Abraham.
31) Rebekka und Eliesar am Brunnen.
32) Jacob sieht die Leiter im Traum.
33) Das Kind Moses im Nil gefunden.
34) Moses als Beschützer der Töchter Jethro's schlägt sich mit den Hirten.
35) Abigail begegnet dem David.

36) Rebekka und Eliesar. Geschabt von J. Simon zu London. Fol.

37) Abigail vor David. Von demselben.

38) Moses schützt die Töchter Jethro's. Benedetti sc. Rom. qu. Fol.

39—42) David, Salomon, Judith, Esther. Folge von 4 Bll. nach A. und Zucchi gest. von Teod. Viero. Fol.

43) König Salomon opfert den Götzen — Alvario scintillar — Appo Wagner Ven^{a}. gr. Fol.

44) Esther vor Ahasver. L'iniquo Aman —. Ebenso. Gegenstück zu No. 43.

C. Darstellungen aus dem Neuen Testament.

45) Der kleine Johannes d. T. Brustb. in Oval. Lithogr. Kreidezeichnung von Jos. Klauber. Fol.

46) Hl. Anna sitzend, Kniestück, lehrt die kleine Maria lesen. Matrem edocet verbi verbum. Wagner Sculp. kl. Fol.

47) Derselbe Gegenstand, andere Komposition. Matrem edocet Verbi verbum. Appo Wagner Ven[a]. gr. 4.

48) Derselbe Gegenstand. Geschabt von J. J. Haid. gr. Fol.

49) Die Verkündigung Mariä. Ave gratia plena. Aus Wagners Verlag. kl. Fol.

50) Empfängniss Mariä, die auf dem Halbmond und auf der von der Schlange umwundenen Erdkugel steht. Dabei einige Engel. Anonym. In Wagner's Verlag. Fol.

51) Anbetung der Hirten. Quod nascetur —. Anonym. Fol.

52) Hl. Familie auf der Flucht nach Aegypten. Gest. von Georg Kilian.

53) Das Jesuskind bei den Leidenswerkzeugen schlafend, von fünf Engelsköpfchen umschwebt. Nel riposo del Sonno. — Wagner Sculp. Fol.

54) Gegens. anonyme Kopie: Ego dormio et cor meum vigilat.

55) Das Jesuskind steht in einer Landschaft und betrachtet das Kreuz auf der Weltkugel. In Misericordia disponens Omnia. Gest. von J. Wagner. Fol.

56) Gegens. Kopie. Fabio Berardi incise 1754. kl. Fol.

57) Der Jesusknabe probirt eine Spitze der Dornenkrone. Gest. von W. Schuldes. kl. Fol.

58) Hl. Jungfrau mit dem Kinde, das ein kleines Kreuz hält. Halbe Fig. Dilectus mihi —. Aus Wagner's Verlag. Fol.

59) Hl. Jungfrau, Kniefig., das schlafende Kind haltend; links drei Engelsköpfchen in der Luft. Non dormitabit —. Wagner Sculp. kl. Fol.

60) Wol dasselbe und Kopie. Non dormitabit —. Gest. von Klinger. Roth gedruckt. Fol.

61) Hl. Jungfrau. Halbfig., mit dem Kinde, das den Schleier der Mutter hält. In einem von Rosen gebildeten Oval. Egredietur Virgo —. Aus Wagner's Verlag. 4.

62) Hl. Jungfrau mit dem Kinde in einer Bordüre von Rosen. Christ. de Mechel Basil. sculp. Aug. V. 1755. kl. Fol.

63) Hl. Jungfrau mit dem Kinde. Gest. v. C. Mayer, Nürnberg. kl. Fol.

64) Hl. Jungfrau, betend. Mater amabilis. Halbfig. Anonym. kl. 8. Dieses Bl. liegt im Münchener Kabinet bei Amiconi; uns unbekannt, ob mit Recht?

65) Hl. Jungfrau, Halbfig., hinter einer Brüstung, hält das auf einem Kissen stehende Kind. Mater Dei Vivi. Peint par Amigoni. gravé par Kaufman guarde du corps 1738 à Munich. gr. Fol.

66) Hl. Jungfrau, Halbfig., das Kind auf einer Brüstung haltend und küssend. Oval. Jos. An. Zimmermann. Sculp. Mon. gr. 4.

67) Hl. Jungfrau sitzend, mit der Rechten einen Fruchtkorb, mit der Linken das stehende Kind haltend. Oval. Jos. Ant. Zimmermann Sculp. Mon. gr. 4. Gegenst. zum Vor.

68) Hl. Jungfrau mit dem Kinde, hl. Johannes und hl. Klara. Als von Francesco(!) Amiconi nach einer Handzeichn. gest. von L. Garreau in dessen Recueil de Dessins de Maîtres Italiens etc. No. 11. kl. Fol.

69) Hl. Jungfrau mit dem Kinde und dem kleinen Johannes; Venturum cecinit. — Gest. von Wagner. Rund.

70) Hl. Familie mit Johannes in einer Landschaft: Sub tuum praesidium —. Aus Wagner's Verlag.

71) Hl. Joseph, Halbfig., hält das Kind, das er liebkost. Jesus ut putabatur filius Josef. Wagner Sculp. kl. Fol.

72) —— Dass. In kleinem verzierten Rund, mit gleicher Schrift, wol Kopie. Anonym. kl. 8.

73) —— Dass. (?) Gest. von L. Kilian.

74) —— Dass. (?) Gestochen. Nürnberg, C. Mayer. kl. Fol.

75) Der barmherzige Samariter. Samaritanus misericors. D. A. Ernsting sc. Hafniæ 1779. Im Katal. Spengler, Kopenhagen 1839, auf Seite 186 als nach Ant. (sic) Amigoni angeführt.

76—85) Folge von 10 Bll., die sich auf das hl. Sakrament beziehen. In Wagner's Verlag. gr. 4.

76) Das kananäische Weib, oben der Kelch. Panis angelorum non mittendus canibus.

77) Die Heilung des Blinden. Caecus cum essem —. Anonym.

78) Die Erweckung der Tochter Jairi. Oben links der Kelch. Jesus a mortuis.

79) Der römische Hauptmann vor Christus auf den Knieen, oben der Kelch. Caro mea est —. appresso Wagner in Me[a]. Venezia.

80) Das hl. Sakrament von den Einen erkannt, von den Anderen misskannt. Lux in tenebris lucet.

81) Wunder des hl. Sakraments; ein Esel kniet davor. Etiam muta animantia cognoverunt —. Gest. von J. Wagner.

82) Das hl. Sakrament von Engeln verehrt. Panem angelorum manducavit homo.

83) Der Leichnam Christi auf den Knieen Maria's. Oben das hl. Sakrament. Nobis datus, nobis natus.

84) Christus in Emaus. Cognoverunt eum.

85) Christus im Himmel mit Kreuz und Kelch. Unten ein Schiff, das abgeladen wird. Sapientia Dei filia.

86) Christus am Kreuz, Magdalena umfasst den Stamm. Ecce Solemnissimus Divinæ Gratiæ Triumphus. Aus Wagner's Verlag. 4.

87) Der Heiland das Brod segnend. Hoc est corpus meum. Halbfig. in einem aus Dornen und Trauben gebildeten Oval. Anonym.

88) Das Schweisstuch der hl. Veronika von vier Engeln verehrt. Quod totus populus —. Ex Prototypo in Pinacotheca Elisae Farnesiae Hispaniarum Reginae. Wagner Sculp. qu. Fol.

89) —— Dass. C. Schleich sen. Sculp[t]. kl. qu. 8.

D. Darstellungen aus der Heiligengeschichte.

90) Hl. Aloysius Gonzaga. Halbfig. kl. Fol.

91) Hl. Kajetan (Schutzpatron von Bayern und Neapel). Sanctus Caietanus Clericus —. Joh. Heinerich Störcklin Sculps. Aug. Vind. gr. Fol.

92) Derselbe Heilige, den Fuss des kleinen Jesus, den Maria hält, küssend. Aus Wagner's Verlag.

93) Hl. Dominik vor der Madonna des Rosenkranzes (auch de monte Carmelo genannt) auf den

Knieen. Fundamenta ejus in montibus Sanctis. Aus Wagner's Verlag.

94) Aehnliche Komposition. Domine, qui elucidant me —. (Heineken.)

95) Hl. Dominikus auf Wolken von 6 Engeln umgeben. S^te^. Domenico. Anonym. gr. 4.

96) Marter der hl. Euphrosine. Unten: Oratio. 12.

97) Hl. Franz von Paula mit seinem Begleiter auf dem Meere. Aus Wagner's Verlag.

98) Hl. Franz v. Assisi, Halbfig., dem das Christkind erscheint. Deus similem sibi —. Gest. von G. Medici 1747. kl. Fol.

99) —— Dass. Anonym. aus Wagner's Verlag. 1728.

100) —— Dass. Ebenso. Mirabilia —. 8.

101) Hl. Franz Xaver in Verzückung. S. Gio. Francesco Regis della Compagnia di Gesù. Anonym. Appo Wagner Venezia. 4.

102) Hl. Franz von Sales kniet vor der hl. Jungfrau, die mit dem Kinde über Wolken sitzt. Ein Engel stösst mit einer Fackel nach der Ketzerei. Oben Gott Vater mit der Weltkugel und Engeln. Ex Tabella quæ adservatur in Ecclesia P. P. Oratorii Venetiis. F. Bartolozzi Sculp. Aus Wagner's Verlag. gr. Fol.

103) Wir finden auch ein Bl. erwähnt: Madonna mit dem Kinde von einem Heiligen verehrt. C. Zocchi sc. Fol.

104) B. Hieronymus Æmilianus Patritius Venetus —. Von Engeln zum Himmel emporgetragen. Nach einer Zeichnung von A. Flipart scul. appo Wagner Venezia. gr. 4.

105) Hl. Paschalis Baylon. Anon. Bl. aus Wagner's Verlag.

106) Hl. Philippus Neri. Ebenso.

107) Hl. Rosalia knieend, von Engeln umgeben. Anonym. Von Bartolozzi vollendet. Fol.

108) Hl. Sebastian. These, geschabt im Verlage von Gottlieb Heiss. gr. Fol.

109) Hl. Stanislaus, dem ein Engel das hl. Sakrament reicht. Angelis suis mandavit —. Aus Wagner's Verlag.

110) Hl. Theresia. Anonym.

111) Hl. Vincenz Ferrerius, in ganzer Figur mit Flügeln und einer Flamme über dem Haupte. — Vade & exalta —. Aus Wagner's Verlag.

E. Mythologische, allegorische und sittenbildliche Darstellungen.

112) Jupiter und Kallisto. Gest. von P. Peiroleri. qu. Fol.

113) Zephir und Flora. Von demselben. qu. Fol.

114) Der Raub der Proserpina. Gest. von J. G. Huck nach dem Gemälde in der k. Galerie zu Hannover. Roy. Fol.

115) Merkur den Argus mit der Flöte einschläfernd. Argo ha cent' occhi —. Fr^us^. Brunet Sculp. Aus Wagner's Verlag. Fol.

116) Bacchus und Ariadne von Hymen und Amoretten umgeben. La fedele Arianne —. Ex Calcographia J. Wagner Ven^tis^. gr. qu. Fol.

117) Bacchus und Ariadne. Arianna a Baco in bracio. Aus Wagner's Verlag. qu. Fol.

118) Venus, welche den Adonis von der Jagd zurückhält. Lascia le belve —. Ex Calcogr. J. Wagner. gr. qu. Fol.

119) Venus, welche den Adonis von der Jagd zurückhalten will. Andere Kompos. Si scorda —. Ex calcogr. G. Wagner c. priv. qu. Fol.

120) Venus, welche den Adonis von der Jagd zurückhalten will. Sprezza Venere i Numi —. Ex Calcogr. J. Wagner. gr. qu. Fol.

121) Venus mit Amor auf einem Ruhebett schlafend; Casta placent —. Nach dem Gemälde der Galerie in Florenz. Aus Wagner's Verlag. qu. Fol.

122) —— Dass. G. Zancon incid. qu. 4.

123) —— Dass. Schwarzk. V. d. B. fec. kl. qu. Fol.

124) Diana, Halbfig., einen Hund liebkosend. Questa celeste —. Wagner scul. 4.

125) Diana and her Nymphs. Punkt. von V. M. Picot. gr. qu. Fol.

126) Diana mit ihren Nymphen im Bade. Gest. von P. F. Le Grand. qu. Fol. Auch farbig.

127) Tiresias, der Seher. Tiresias triplex, modo Vir, modo fæmina, vates. Wagner aqua for. fecit. qu. Fol.

128) Euphrosyne, eine der Grazien tanzend, neben ihr ein Satyr mit Kind. Punkt. von Fr. Bartolozzi. From an Original Picture in Possession of Capt. Douglas. London Publ. Sep^t^. 1. 1784 by Ja^s^. Bircnall. Oval. kl. Fol. In Roth, auch in Farben.

129) —— Dass. C. W. Hopfer sc.

130) Caritas, eine Mutter mit drei Kindern. Godo prestar —. Amiconi pinx. Peiroleri del. et sc. qu. Fol.

131) Die Malerei, Gruppe von sechs Kindern. Lunga è L'Arte —. Wagner Sculp. qu. Fol.

132) Die Musik, Gruppe von fünf Kindern. De bambini il vagir —. Wagner Sculp. qu. Fol.

133—138) Die freien und schönen Künste, Folge von sechs Blättern: Malerei, Dichtkunst, Musik, Bildhauerei, Baukunst und Sternkunde. Aus Wagner's Verlag. gr. qu. Fol.

139—143) Die fünf Sinne, durch weibl. Halbfiguren dargestellt. Folge von fünf Blättern. Smeking, Tasting, Hearing, Feeling, Seeing. Alex^r^. Vanhaecken fecit 1739. Geschabt. Fol.

144—147) Die vier Jahreszeiten, jede durch zwei ländliche Figuren in Landschaften dargestellt. Folge von 4 Bll. No. 1—4. Ohne Bez. Aus Wagner's Verlag. gr. Fol.

148—151) Die vier Elemente. Folge von 4 Bll. No. 5—8. Amiconi inv. Ex calcogr. Wagner etc. gr. Fol.

Von Heineken mit Unrecht als von A. selbst gestochen bezeichnet.

152—155) —— Dies., geschabt von J. Simon. kl. Fol.

156—159) Die vier Welttheile: Afrika, Asien, Europa (diese ist nach Ant. Zucchi), Amerika; durch charakteristische Figuren vorgestellt. Folge von 4 Bll. No. 9—12. Amiconi inven. gr. Fol.

160—163) —— Dies., gest. von Gutwein. In Remondini's Verlag.

164—167) —— Dies. (?) gest. von Jean Renard (Giov. Volpato) 1761. gr. Fol.

Nach Heineken hat Wagner die drei Folgen Nrn. 144—147, 148—151 u. 156—159 retuschiren lassen und eine Folge von 12 Bll. ohne Namen des Malers und Stechers daraus gemacht. Dies ist insofern unrichtig, als sich auf den numerirten Bll. der Name des Malers findet. Diese Folge kommt dann zuweilen auch geheftet vor.

168) Kinder spielen Soldaten. Exercice des Enfans, pour la guerre, gravée par Wagner. qu. Fol.

169) Auf Kriegsinstrumenten spielende Kinder. Jeux D'Anfants dessine par Mr. de Cuvillies d'apres une esquisse Damicone, gravée par J. N. Maag. 8.

170) Spielende Kinder. Children playing. Dickinson sc. Schwarzk.

171—176) Londoner Strassenfiguren. Folge von 6 radirten Bll. kl. Fol.:

171) Golden Pippins.
172) Shoe-Black (Schuhputzerjunge).
173) Lamp-Lighter (Junger Lampenanzünder).
174) Chimney Sweepers Boy (Schornsteinfeger). Gest. von J. Wagner 1739.
175) Rabbit Woman.
176) Milkmaid. Gravées à Londres.

177) Lo Schiavo (der weisse Sklave). Photogr. nach dem Orig. London, Marion, Son & Co. gr. Fol., auch kolorirt.

178) Heartsease. gr. Fol. Ebenso.

179) Phantastische Landschaft, zwei Höhlen mit Aussicht auf das Meer. Amiconi Pinx. Appresso J. Wagner in Merca. Venetia. qu. Fol.

Gegenstück zu einer ebenfalls bei Wagner erschienenen Landschaft mit der Bezeichnung: Luismon Pinx. S. Nagler, Monogr. IV. No. 1393.

180) Titelblatt zu: Thesaurus Antiquitatum Sacrarum. Fol. Gest. von J. Cattini, ohne Namen des Malers. (Heineken.)

W. Schmidt und J. E. Wessely.

Carlotta Amigoni, Kupferstecherin in Schwarzkunst, die Schwester des Vorigen, arbeitete zu London. Nähere Nachrichten fehlen.

Bildnisse einer Theatertänzerin in ganzer Figur. Mit vier engl. Versen: The fair auretti etc. In R. Sayers Verlag. Fol. Schwarzk.

s. Fuessli, Künstler-Lex. II. — Heineken, Dict.

Wessely.

Amling. Karl Gustav Amling (Ambling), Zeichner und Kupferstecher, geb. in Nürnberg 1651. In seiner Vaterstadt erhielt er den ersten Unterricht im Zeichnen, worauf er sich nach München begab und bei J. M. Wenig seine Studien fortsetzte. Der kunstliebende Kurfürst Maximilian II. von Bayern nahm sich des jungen Mannes an und schickte ihn nach Paris; und hier bildete sich A. unter F. de Poilly so weit aus, dass er, wie Sandrart meint, seinen Meister bald übertraf (?). Nach einigen Jahren kehrte er nach München zurück und wurde Hofkupferstecher mit 200 fl. Gehalt, erhielt auch den Titel eines Kammerdieners (a Cubiculis et sculptor aulicus; s. Stiche No. 80); vielleicht dazu die Adelswürde, da er sich auf mehreren seiner Stiche ab Amling nennt. Zu diesen Aemtern soll er (nach einer Notiz Nagler's) schon 1671 gekommen sein, wo er erst 20 Jahre zählte. Damit aber stimmt nicht die Dauer seiner Studienzeit, die »einigen Jahre« des Pariser Aufenthalts, von denen Doppelmayr spricht, hinzugerechnet; er müsste denn wirklich — was doch wenig wahrscheinlich — das Bildniss No. 85 bereits 1660, also in seinem neunten Lebensjahre, gemacht haben. In seinem neuen Amte entwickelte er eine grosse Thätigkeit. So stach er neben vielen Privatpersonen nach eigener und fremder Zeichnung auch fast alle Glieder der kurfürstlichen Familie, und besonders den Kurfürsten Max Emanuel in verschiedenen Lebensaltern und nach verschiedenen Meistern Es ist zu bedauern, dass A. seinen Grabstichel auch zur Reproduktion von allerlei sogenannten Andachtsbildern hergab, indem er hierin kaum etwas leistete, was über die Mittelmässigkeit einer Marktwaare hinausgeht.

Sein Hauptwerk bleibt die Folge, die er nach P. de Wit's (Candito) Zeichnungen zu Tapeten oder Teppichen gestochen. Max I. hatte nämlich durch P. de Wit Zeichnungen oder Kartons machen lassen, nach denen aus Arras nach München berufene Arbeiter Teppiche wirken sollten. Viele derselben gingen 1632 durch die Schweden zu Grunde, aber die Zeichnungen de Wit's haben sich noch erhalten und werden im kgl. Kupferstichkabinet in München aufbewahrt. Nach diesen Zeichnungen hat A. mehrere Folgen gestochen; eine Folge von 13 Bll. enthält Szenen aus der Geschichte Otto's von Wittelsbach (von de Wit an der Wand der Galerie des damals neu angelegten Hofgartens gemalt), eine zweite von 12 Bll. behandelt die 12 Monate, eine dritte von 4 Bll. die vier Jahreszeiten (denen man noch zwei Bll. Tag und Nacht anschliesst), s. Stiche No. 26—50. Alle diese Platten führte A. im Auftrage des Kurfürsten aus, der dieselben in seinem Schatze bewahren liess und Abdrücke davon nur in Form besonderer Gunstbezeugung vertheilte.

Ueber sein Todesjahr gehen die Angaben auseinander. Doppelmayr lässt ihn 1701, Fuessli, Huber, Rost und andere 1702 sterben. Das erste Datum ist sicher unrichtig, denn ein Stich ist noch 1702 (s. No. 114) bezeichnet. Nach einer handschriftl. Notiz Nagler's wäre 1703 sein Todesjahr, und dies ist am wahrscheinlichsten, da wol mit 1702 bezeichnete Blätter, aber keine späteren erscheinen. Seine Stiche sind mit Fleiss ausgeführt, doch lassen sie ziemlich kalt, da es ihnen bei aller Zierlichkeit der handwerksmässigen Mache an dem Reiz geistvoller Auffassung und Darstellung gebricht. Auch fehlt es zuweilen an der Richtigkeit der Zeichnung wie an den feinen Uebergängen zwischen Licht und Schatten. In Manchem ist er natürlich abhängig von der Kunst- und Behandlungsweise seines Zeitalters.

Bildnisse des Künstlers.

1) Brustb. In Sandrart's Teutscher Akademie gest. Fol.

2) —— Dass. J. A. Sandrart p. G. C. Kilian sc. 4.

3) Lithogr. von Franck in dessen Künstler-Gallerie. München 1813. 4.

Von ihm gestochen:

I. Darstellungen von Madonnen.

1) Madonnenbrustbild zwischen Palmzweigen und drei Engeln. Te triplex natam —. C. G. ab Amling sculp. 8.
2) Madonna als Fürsprecherin bei der Dreieinigkeit für die Gefangenen (auf Erden und im Fegefeuer). In Oval. Fra. Jose. Geiger del. C. G. ab Amling sculpsit. kl. qu. Fol.
3) Madonna mit dem Kinde, vom Rosenkranz eingefasst, unten die hh. Marinus und Anianus. Imago Beatae Mariae Virginis Insacello (sic!) Rottensi Archifraternitatis Sacratissimi Rosarii. Jo. Andreas Wolff delineav. Carl Gustav ab Amling sculp. Monachij. 4.
4) Madonna mit dem Kinde auf ihren Knieen. Wahre Abbildung der Wunderthätigen Bildtnus Maria von Trost. Gest. von C. G. ab Amling, München 1682. Oval, gr. Fol.
5) Maria mit dem Kinde. Marianische Liebs-Versammlung unter dem Titel Maria Hülff etc. 1684. Jo. And. Wolff Del. C. Gustav ab Amling sculps. gr. Fol.
6) Imago B. Virginis Mariae Passaviensis. 8. (Notiz von Nagler).
7) Bildniss der wunderthätigen Madonna in der Pfarrkirche S. Peter in München. J. A. Wolff del.
8) Bildniss der Maria in Taxa bei den Augustinern; C. G. ab Amling del. et sculp. gr. 4.
9) Das Wachsbildniss der Maria. Unten im Rand: Imago cerea B. V. Mariae Congregationis minoris Monachii. Nach dem Vesperbild des Wachsbildner's Alessandro Abondio (jetzt in der Dreifaltigkeitskirche zu München). 1677. C. G. Amling del. et sculp. 4.
9a) Madonna mit dem Kinde und zwei Bildnissen. s. No. 63.

II. Darstellungen von Heiligen.

10) Der hl. Aloys Gonzaga, ganze Fig., der Madonna einen Jüngling vorführend. J. A. Wolff del. 8.
11) Die Statue des hl. Andreas. Nach F. du Quesnoy. Fol.
12) Der hl. Anton vor dem Jesuskinde. Dem Ant. à Berchem gewidmet. Nach J. F. Geiger. 8.
13) Der hl. Benno, Bischof von Meissen, Schutzpatron von Bayern. 1696. Fol.
14) Der hl. Felix (oder Fidelis von Sigmaringen?), Martyr. Halbe Fig. G. A. Wolff del. 8.
15) Der hl. Franz d'Assisi. Vero ritratto di S. Francesco d'Assise, fatto à Roma nel Vaticano da Carlo Gustavo ab Amling. kl. Fol.
16) —— Ders. ganze Figur. 1696. Fol.
17) Der hl. Franz Xaver. 8. Er trägt einen Mohren auf dem Rücken, aus den Wolken fallen Kreuze. Imago S. Franci-ci —. Amling sculp.
17a) Ders. Heilige. Brustb. in Oval. S. Franciscus Xaverius —. Ohne Namen des Zeichners und Stechers. Fol. (*Notiz von Gruner*).
18) Der hl. Gotthard auf den Knieen vor der Madonna. Jon. Drentwet del. C. G. ab Amling sculps. Fol.
19) S. Jacobus Major, Patronus Burghasij. 8.
20) Der hl. Ignaz Loyola. Nach G. A. Wolff. 1696. Fol.
21) Derselbe im Kriegeranzug. Militantis Ecclesiae Gedeon. 8.
22) Der hl. Johann a S. Facundo. In Oval. Nach G. A. Wolff. Fol.
23) Der hl. Nikolaus von Tolentino. In Oval von Lorbeerblättern. Jo. Andr. Wolff pinx. C. G. ab Amling S. E. Bav. Elect. Calcographus sculp. 1691. gr. Fol.
24) Mehrere Heilige in Wolken. Mirabilis Deus in Sanctis suis. Ps. 67. nach G. A. Wolff. 4.
25) Ein hl. Papst liest die Messe. Sicut incensum in conspectu —. Delamonce (J. de la Monce) inv. ab Amling fec. 8.

III. Weltliche und allegorische Darstellungen.

26—38) Die Tapeten, Folge von 13 Bll., die Geschichte Otto's von Wittelsbach vorstellend. P. de Wit (Candito) del. An diese Folge schliessen sich die folgenden an. (s. Text.)

26) Otto von Wittelsbach überrumpelt Ferrara. Otto M. Com. P. Witelsp. Boioariae Dux. Pado vadato — 1158 P. Cand. pinxit. C. G. ab Amling delin. et sculpsit. 1699. Fol.
27) Die griech. Gesandschaft vor Kaiser Otto. Graeci Romanorum Imperatoris — conantur. Mit derselben Bez. qu. Fol.
28) Otto von Wittelsbach wird zum Präfekt ernannt. Otto M. Com. P. Witelspac. Boiariae Dux. a Friderico — 1153. Fol. gest. 1695.
29) Otto von Wittelsbach zieht gegen die Griechen. Otto M. Com. P. Witelsp^e. Boiar. Dux. Germanici Imperii — 1153. qu. Fol. gest. 1699.
30) Derselbe öffnet dem Kaiser den Weg in die Festung. Otto M. Com. Witelsp: Boiar: Dux Arcem ad Athesim — 1155. qu. Fol. gest. 1700.
31) Derselbe kämpft gegen Mailand. Otto M. Com. P. Witelsp: Boiar: Dux: Mediolanen — 1158. Fol. gest. 1697.
32) Derselbe vor dem päpstlichen Throne knieend. Otto M. Com. P. Witelsp: Boiar. Dux, Friderici Ahenobarbi — 1159. qu. Fol. gest. 1701.
33) Derselbe überwindet den Heinrich Leo. Otto M. Com. P. Witelsp: Boioariæ Dux, Henricum Leonem — 1180. qu. Fol. gest. 1697.
34) Demselben wird das Homagium geleistet: Otto M. Com. P. Witelspac: Boioariae Dux, In Boiariorum — 1180. qu. Fol. gest. 1698.
35) Derselbe erbaut Landshut. Otto M. Com. P. Witelsp. Boioariae Dux Landeshutan — 1182. qu. Fol. gest. 1697.
36) Derselbe reist als Pilger nach Rom. Otto M. Witelsp: Boioariae Dux Romæ habitu — Martirum. kl. Fol. gest. 1697.
37) Derselbe vermählt sich mit Agnes. Otto M. Com. P. Witelsp: Boiar: Dux, Agnetem — uxorem ducit. kl. Fol. gest. 1698.

38) Ludwig, Otto's Enkel, zieht nach Rom. Ludovicus Cognomine Bavarus — contendit. qu. Fol. gest. 1696.

39—44) Folge von sechs Bll. Monate. September, Oktober, Dezember, nach P. Candito's Tapeten. qu. Fol. Mai, Juli und August sind von J. A. Zimmermann gest. und drei vollendet von S. Rösch, da A. die Folge nur anfing.
I. Probedr.

45—48) Die vier Jahreszeiten (zugleich Altersstufen). Folge von 4 Bll. P. Cand. pinxit. C. G. ab Amling delin. et sculpsit 1699. Fol.
45) Ver — Spielende Kinder. 1700.
46) Aestas — Jäger und Mädchen. 1699.
47) Autumnus — Gärtnerpaar mit Früchten. 1698.
48) Hiems — Greisenpaar beim Feuer. 1698.

49 u. 50) Der vorhergehenden Folge schliessen sich noch die zwei Blätter an:
49) Dies. Der Tag. Bis servos. — 50) Nox. Die Nacht. Cum luce —. P. Cand. pinxit. C. G. ab Amling delin. et culpsit. 1698. kl. Fol.
No. 26—50 werden zuweilen als eine Folge von 25 Bll., wozu man auch noch die 6 Bll. Monate von Zimmermann und Rösch rechnet, betrachtet.

51) Ein junger Prinz (Joseph I.) in Ritterkleidung wird durch Herkules und Nestor zum Throne geführt. Am Fuss des Thrones steht Ungaria (Huber & Rost). Amling sculp. Monachij. 4. Dieses Bl. kommt auch in einem 1708 in Moskau erschienenen Geometrie-Buche vor. (s. Rovinski, Die russischen Kupferstecher p. 150.)

52) Allegorie auf die Siege Maximilians I. und II. von Bayern. Mit deren Bildnissen. Fol.
I. Vor aller Schrift und vor vielen Arbeiten.

53) Der Triumphbogen des Kurfürsten Max Emanuel, mit Emblemen. Aus 10 Bll. bestehend. 1680. Nach J. B. Gumpp. Fol.

54) Die Statue des Merkur, dem Amor die Flügel anheftet, nach F. du Quesnoy's Statue im Palast Giustiniani. Sandrart d. Fol. In Sandrart's Akademie.

55) Die Statue des Sichelschleifers. Nach der Statue des M. Angelo in Florenz. Sandrart del. Ebenda. Fol.

IV. Thesen und Titelblätter.

56) These, dem Kaiser Leopold und seinem Sohne, dem Kronprinzen Joseph gewidmet. R. P. Antonius Lublinsky Can. Regul. Lat. S. Aug. delin. Olom. C. G. ab Amling fec. Monachij. qu. gr. Fol.

57) These: Madonna tritt mit den Füssen auf die Schlange; sie ist von den vier Kirchenlehrern umgeben. Amling fec. gr. Fol.

58) These über die Religion; zwei Engel werfen den Drachen nieder. J. A. Wolffgang del. C. G. ab Amling scul. 1692. Fol.

59) Grosse These aus drei aneinander gefügten Platten: Christus erscheint dem zum Tode geführten hl. Andreas. J. B. Untersteiner del. Roy. Fol.

60) Dessgleichen, unten Ansicht einer Stadt, im Vordergrunde zwei Flussgottheiten. J. C. Sing inv. gr. Fol.

61) Titelblatt zu: Neu herfürgegebene Kriegs-Architectur etc. durch Christoff Heidemann. Anno 1673. de la Monee In. C. G. Amling sculp. Monach. 1673. kl. Fol.

62) Titelblatt zu Sandrart's deutscher Akademie, alleg. Gestalten der Malerei, Skulptur und Architektur. J. de Sandrart Invent. C. G. Amling sculp. Fol.
I. Ausgabe von 1675 unten: Cum gratia et Privilegio Sac. Caes. Majest.
II. Ausgabe v. 1768 in 8 Bden. Cum gratia etc. getilgt.

V. Bildnisse.

63) Madonna mit dem Kinde, mit Attributen und zwei Bildnissen geziert; diese stellen den Herzog Joseph Clemens und die Herzogin Violante Beatrix von Bayern vor. Nach J. A. Wolff. Roy. Fol.

64) Ferdinandus Maria, Utriusque Bavariae et Palatin. Sup. Dux. Brustb. in ovaler Einfassung. Cur Boij desunt —. Chalcographus ac Servus humillimus C. G. Amling. 1676. Fol.

65) —— Ders. in oratione Funebri Jacobi Schmid S. J. 1679. (Notiz Nagler's.)

66) Maximilian Emanuel Utriusque Bavariae Dux et Princeps Electoralis Aetatis Suae XVI. Brustb. in Oval mit Umschrift. Nach Th. Macolinus. Fol.

67) —— Ders. 16.

68) —— Ders., gleichfalls in der Jugend. Medaillon von zwei Engeln gehalten, darüber die Herzogskrone. Date Caesari quae sunt Caesaris —. Unten: Justitia et Pax osculatae sunt. kl. Fol.

69) —— Ders., nach Macolinus. C. G. Amling sc. 1670. in Oval. Fol. Selten.

70) —— Ders. Thesenartige Komposition. Oben die Vorsehung (Fortuna?), darunter die Fama mit Flagge und Posaune; noch weiter unten das Bildniss. Links unten ein Löwe, der einen Türken niedergeworfen etc. etc. Jo. An. Wolff del. Amling Sculp. Monachij. kl. Fol. Eins der schönsten Bll. des Meisters.
I. Vor aller Schrift und Namen.
II. Mit Inschriften.
Notiz von L. Gruner.

71) —— Ders. Unbenanntes Portr. in ovaler Bordüre. Cur non — Patria moesta tuis. Fol.

72) —— Ders. J. B. Champagne pinx. gr. Fol.

73) —— Ders., gest. 1682. Fol.

74) —— Ders. Franz Wappler p. 4.

75) —— Ders. Brustb. in Oval. von alleg. Figuren umgeben. Jo. Bapt. Gumpp delin. Amling fecit Monachij. Fol.

76) —— Ders. Statue zu Pferde, nach Balt. Ableitner. gr. Fol.

77) Maximilian Philipp, Herzog von Bayern 1658—1705. Carl Gustav ab Amling fec. Fol.

78) Joseph Ferdinand, Prinz von Bayern 1692—1699 (war für den span. Thron bestimmt). 4.

79) —— Ders. Amling sc. 1698. Fol.

80) Unbek. Porträt eines bayr. Prinzen. Brustb. in Oval. Ad utrumque paratus. Unten die alleg. Gestalten der Wissenschaft und des Krieges. Carolus Gustav ab Amling Ser. Elect. Bauar: à Cubiculis et Sculptor aulicus sculpsit Monachij 1698. Fol.

81) Unbek. Porträt. Brustb. eines bayr. Prinzen in Med. von Mars und Pallas gekrönt, unten ein Flussgott und Genien. Jo. And. Wolff delin. C. Gustav ab Amling sc. Monachij. 4.

82) Henriette Marie Adelaide, Herzogin von Bayern, † 1676. Brustb. in Oval. H. Delamonce pinx. Amling sc. 1675. Fol.

83) Maria Anna Christina, Kurfürstin von Bayern. Nach Thom. Macolinus. Reich geschmückte Büste. Fol.

84) Maria Antonia, Kurfürstin von Bayern. 8.

85) Philipp Wilhelm, Kurfürst von Pfalz-Neuburg (sollte König von Polen werden) 1615—1690. C. G. v. Amling sc. 1660(?)8. (In diesem Jahre war A. 9 Jahre alt).

86) Max Gandolph v. Khuenburg, Erzb. v. Salzburg. In Oval. 8.

87) Alexander Sigismundus, Episcopus August. etc. Brustb. in Oval. Nach Phil. Ferd. v. Hamilton. Fol.

88) Anna, Herzogin von Monmouth 1642—1732. Ganze Fig. mit ihren Söhnen. 4.
Das Bl. hat keine Unterschrift.

89) Livius Fürst Odescalchi (Kunstfreund, an den die Galerie der Christina von Schweden überging). Unbenanntes Porträt in Medaillon. 4.

90) Graf Joh. von Berlo de Brus, Statthalter von Ingolstadt. Brustb. in Harnisch in Oval. Carl Gustav Amling ad vivum a se delineatum et in aes incisum D. D. 1680. Fol. Vortrefflicher Stich (*Notiz von Gruner*).

91) Graf Max Joh. Fr. von Freysing, Bayr. Geh. R. Brustb. in Harnisch. In Oval. Fol.

92) Franc. Albert Graf von Oetting. Anonymes Bildniss in ovaler Bordüre, in den Ecken alleg. Medaillons. Hae tibi erunt artes. kl. Fol.

93) Joh. Tserklaes, Graf v. Tilly, kurbayr. u. kais. General. † 1632 am Lech. C. G. v. Amling. 1677. 4.

94) J. P. Freiherr von Millau, kurbayr. Kammerdirektor. kl. Fol.

95) Corbinian Freiherr v. Prielmeyer, kurbayr. Premierminister, Gesandter zum Ryswicker Frieden. Aet. 54. 1697. kl. Fol.

96) Ernestus Pleickhofen à Moswang, kurbayr. Generalkriegskommissar. Brustb. in Oval. Carolus Gustavus ab Amling Delineator et sculptor 1681. Fol.

97) Kasp. Schmid ab Hasl et Pyrenbach, kurbayr. Rathskanzler. Brustb. in Oval. Amling del. et sc. 1682. kl. Fol.
I. Vor der Schrift und der Einfassung.

98) Joh. Konr. Herold von Schöfflingen auf Schönau etc. Bayr. Kirchenrath. Brustb. in Oval. Amling del. et. sc. 1674. Fol.
I. Vor aller Schrift.

99) Romanus Liberret, Abt zu S. Ulrich u. Afra in Augsburg. Brustb. in Oval. Einfassung mit Wappen. Amling ad vivum del. et sculps. Monachij. Fol.
I. Vor aller Schrift.

100) Petrus Marinus Sormannus, Ord. S. Franc. Minister Generalis. In Medaillon mit alleg. Figuren verziert. Fol.

101) Marcus ab Aviano, Kapuziner, Hofprediger Leopolds I. 1680. Hüftb. in Oval. Carl Gustav Amling sculp: et Excudit Monachij. kl. Fol.

102) Placidus, Abt zu Benedikt-Beuren. Aet. 51. C. G. v. Amling del. et sc. ad vivum. kl. 4.

103) Joseph Clemens von Köln. 1671—1723. In Oval. 8.

104) Jo. Germanus Barbier de Ganckhoven, Brustb. in ovaler Einfassung. Archetypi veram —. F. J. Geiger del. C. G. ab Amling Sculp. Monachij 1681. 4.

105) Joh. C. v. Kerll, Komponist und Kapellmeister in München 1625—1690. aet. 61. 4.

106) Marcus Christoph de Meyr, Elect. Bavar. Consil. In Oval. 4.

107) Wilh. Raim. von Moncada de Aytona. Brustb. in Medaillon mit Umgebung. Ohne Namen des Stechers. qu. 8.

108) Franc. Oexner, A.'s Schwiegervater in München. Kurbayr. Hofjuwelier. Unten zehn Verse: In — schenken. C. G. v. Amling ad vivum del. et sculp. 1679. 4.
I. Vor aller Schrift.

109) Carl Welser de Neuhof, Jurist. Brustb. 1697. Fol.

110) Anna Filserin. (Notiz Nagler's, nicht näher bez.)

111) Schwester Hortulana auf dem Anger. 4. (Notiz Nagler's.)

112) Brustbild eines Bischofs. Mit Wappen, zu dessen Rechten die Bischofsmütze. Amling sculp. kl. 8. (*Notiz von Gruner*).

113) Unbek. männl. Porträt. Brustb. in Harnisch in Oval, von 3 alleg. Figuren umgeben. C. G. ab Amling sculp. 1702.

114) Dessgleichen. Trophaeum Mavortis Boici —. A. Wolff del. C. G. ab Amling sculpsit Monachij. 4.

b) Nach ihm gestochen:

1) Anna Maria Adelheid, Comes a Preising. Brustb. in Oval. Umbra est ille decor —. C. G. Amling ad vivum del. N. Edelinck sculp. Monachium. kl. Fol.

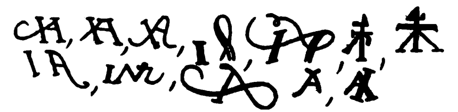
2) Raimundus Eggerus ab & in Hamel. In Oval. C. G. ab Amling ad vivum del. Elias Christoph Heiss sc. (Schwarzk.) Fol.

3) Friedrich von Planckh, kurbayr. Leibarzt c. 1680. A. Birkhart sc. 4.

s. Sandrart, Teutsche Akademie II. 371. — Doppelmayr, Nachricht von Nürnb. Math. u. Künstlern. p. 256. — Füssli, Künstlerlex. II. — Huber & Rost, Handbuch etc. II. 20. — Heineken, Dict.

J. E. Wessely und W. Engelmann.

Amman. Jost (auch Jobst, Jodoc, Justus)



Amman, Maler, Radirer und Zeichner für den Formschnitt, geb. in Zürich im Juni 1539, † zu Nürnberg im März 1591. Er stammte aus einer angesehenen Bürgerfamilie und scheint sich frühzeitig der Kunst gewidmet zu haben. Es ist unbekannt, wessen Schüler er war; möglich, dass Hans Asper, der damals für den Buchhändler Froschauer in Zürich arbeitete, Einfluss auf den jungen Mann übte, der seinerseits gleichfalls

für Froschauer thätig war, wie aus seiner Zeichnung des Buchhändlersymbols erhellt, das Froschauer den von ihm verlegten Werken nach damaligem Gebrauch beizufügen pflegte. Verz. der Holzschn. No. 184. Im J. 1560 siedelte er nach Nürnberg über, wo er bis zu seinem Tode verblieb. Hier entwickelte er nun eine umfassende künstlerische Thätigkeit, die sowol durch die Vielseitigkeit des Meisters als durch die Masse dessen, was er zu Stande brachte, staunenswerth ist. Vorerst wird er nur mehrere seiner nicht datirten Einzelblätter herausgegeben haben, bis sich durch die vom Kupferstecher Steph. Herman in Ansbach herausgegebenen Blätter sein Ruf weiter verbreitete und ihm viele Bestellungen eintrug. Hier trat er auch mit Virg. Solis in Verbindung und gab mit ihm die Folge der französischen Könige auf Kupfer heraus; den Zeichnern und Formschneidern Hans und Martin Weigel stand er gleichfalls nahe. Den grössten Einfluss auf seine Thätigkeit hatte aber seine Bekanntschaft mit dem berühmten Buchhändler und Kunstfreund Sigmund Feierabend in Frankfurt a. M. A. hat für diesen jedenfalls schon 1563 oder 1564 zu arbeiten begonnen, da in der von Feierabend verlegten Frankfurter Bibel von 1564 schon Holzschnitte von unserem Künstler vorkommen. Ein Vierteljahrhundert lang war er dann für diesen Verleger unermüdlich thätig, und wie dessen Werke die grösste Verbreitung fanden, so wurde nun auch der Künstler in den weitesten Kreisen bekannt.

A. soll auch die Malerei in Oel und auf Glas geübt haben, doch lässt sich kein derartiges Werk von ihm mit Sicherheit nachweisen. Auffallend ist, dass sich verhältnissmässig so wenige von seinen Zeichnungen erhalten haben, wenn es nämlich wahr ist, was Sandrart den Schüler Amman's, Georg Keller, von seinem Meister sagen lässt, dieser habe während seiner, Keller's, vierjährigen Lehrzeit so viele Stücke gezeichnet, dass sie kaum auf einem Heuwagen hätten fortgeführt werden können. — Das künstlerische Hauptverdienst Amman's besteht in der Illustration für den Holzschnitt. Obgleich er auch die Radirnadel mit Geschick handhabte und uns mehrere werthvolle Arbeiten, besonders Bildnisse, in dieser Form hinterlassen hat, so bewährte sich doch sein Talent hauptsächlich in der Zeichnung für den Holzschnitt. Da zu jener Zeit die Formstecher eine eigene Zunft und zwar von zahlreichen Mitgliedern bildeten, so lieferte der Künstler meistens nur die Zeichnung (oft auf dem Holzstock selbst), die der Formstecher mehr oder weniger künstlerisch ausführte. Das wird auch bei Amman der Fall gewesen sein. Dass er aber selbst das Schneiden verstanden und zuweilen geübt hat, erhellt aus dem Schneidemesser, das er manchmal seinem Monogramme beifügt; und gerade die Blätter, auf denen dasselbe sich findet, zeigen mehr künstlerischen Charakter und eine schärfere Bestimmtheit der Zeichnung. Zu ihnen gehört insbesondere die Folge der Kartenblätter, die ganz das Gepräge der Eigenhändigkeit des Schnittes an sich tragen.

A. war mit seltenen Gaben ausgestattet, die seine wunderbare Betriebsamkeit unermüdlich auszubeuten wusste. In einer besseren Zeit und unter günstigeren Verhältnissen, die ihm eine höhere Aufgabe als die flüchtige Illustration gestellt hätten, wäre er ohne Zweifel eine Zierde der deutschen Kunst geworden. Aber indem er alle Kräfte dem Illustrationswesen widmete und der vielfachen Nachfrage in diesem Fache rasch genügen musste, fand er die Zeit nicht, die Natur gründlicher zu studiren, und ebenso musste diese Schnellzeichnerei der künstlerischen Durchbildung Eintrag thun. So kam in seine Darstellungen eine stehende Manier, die freilich auch in dem allgemeinen Charakter der damaligen Kunst begründet war. Doch behalten seine Blätter immer den grossen Werth, uns ein wahres und lebendiges Bild jener Zeit zu geben und so zur Kulturgeschichte der Epoche einen wesentlichen Beitrag zu liefern. Seine Schilderung erstreckt sich auf die verschiedensten Gebiete des Daseins, sowol auf die Beschäftigungen im friedlichen Kreise der Familie als auf die stürmischen oder abenteuerlichen Szenen des Kriegs- und Lagerlebens; er weiss alle Stände in der Mannigfaltigkeit ihrer Berufsarten vorzuführen und überall in Kleid und Sitte das Charakteristische der Zeit treffend hervorzuheben.

Wie schon bemerkt, sind die noch erhaltenen Handzeichnungen des Künstlers nicht so häufig, als man glauben sollte. Die Aechtheit der in verschiedenen Auktionskatalogen erwähnten Blätter ist zumeist zweifelhaft: gewöhnlich sind die Bezeichnungen der Besitzer ohne Kritik aufgenommen. Einzelne der durch Stich oder Photographie veröffentlichten Zeichnungen (s. im Verz. b). — Im Berliner Kupferstichkabinet findet sich eine reiche Anzahl fast durchgehends fleissig ausgeführter Originalzeichnungen (Feder); wir führen die vorzüglichsten hier an. Sie sind sämmtlich in 4., wo nicht ein anderes Maß angegeben ist.

Ein Quartbüchlein, stammbuchartig eingerichtet, im J. 1615 im Besitze des Georg Pfintzing, enthält von unserem Meister eine Vignette, ein Wappenschild, 6 Bll. Kinder, einzeln mit Früchten, oder in Gruppen. Ferner: Abraham will Isaak opfern. — Judith mit dem Kopf des Holofernes, ganze Fig. — Hl. Hieronymus mit dem Löwen. — 9 mythologische Bll: Ikarus, Fama, Pomona, Venus, Ganymed, Vulkan, Neptun, Mars Venus und Amor, Herkules. — 2 Bll. Reitende Soldaten. — Ein Fahnenträger. — Drei Bll. Landsknechte (Studien zum Reissbüchlein). — 2 Bll. Allegorien. — Der von drei Hunden angefallene Hirsch, braun schattirt. —

7 Bll. Schöpfungstage; in Feder und blau schattirt, in Ovalen. — Susanna und die beiden Alten, röthliche Farbe und weiss gehöht, rund. Fol. bez. [Monogramm] 1572. — Eine Kopie des Holzschn. von Dürer: Krönung Mariä, B. 94. Fol., sehr täuschend mit der Feder nachgezeichnet; unter Dürer's Monogramm steht [Monogramm] 1557. — 2 Bll. Mars und Amor, Merkur; Feder, bezeichnet mit [Monogramm]. — Rhea, — rückwärts Fortuna; auf dunkelrothem Pap., Feder und weiss gehöht. — 9 Bll. Folge von adeligen Reitern; Feder, feine Blättchen. qu. 8. — 5 Bll. diverse Krieger zu Fuss, Lanzknechte etc. — Ein Ritter zu Pferd, miniaturartig in Farben, mit Gold verziert. — Ein sitzender Bauer mit der Sense. qu. 8. — Eine Wildschweinjagd, flüchtige Federskizze; bez. [Monogramm] qu. 4. — Zwei Bll. männl. und weibl. Köpfestudien. — Im Dresdener Kabinet ist nur eine Zeichnung unseres Künstlers: Christus zieht den im Meer versinkenden Petrus an sich, Feder und Sepia in Kartusche, weiss gehöht, auf blauem Papier. 4.

A. bezeichnet theilweise seine Blätter mit dem vollen Namen, öfterer mit einem Monogramm, dessen Form indessen sehr wechselt; die gewöhnlichen sind [Monogramm] oder [Monogramm]. Wo ein zweites Monogramm, hinzutritt, bedeutet es den Holzschneider, der die Zeichnung Amman's ausführte.

Sein Tod erfolgte, wie bemerkt, im März 1591. (Füssli und nach ihm Becker nennen den 15. März.) An der Todtentafel war er angeschrieben: Der Ersam Jobst Ammon Kunstreisser, unter der Vesten, in der obern Schmidtgassen. Alex. Mair war sein Schüler, und werden zuweilen dessen Radirungen für die seines Meisters genommen.

Bildnisse des Künstlers.

1) Als Porträt desselben gilt der Holzschnitt im Werke der Stände (No. 197), welcher die Aufschrift hat: Adumbrator. Reisser.
2) Eine Kopie desselben in Holzschn., 16. In Rundung als Titelvignette in C. Becker's: Jobst Amman. Leipzig 1854.
3) Brustb., radirt von H. F. (Füssli) in J. C. Füssli's Geschichte der besten Künstler in der Schweiz. Zürich 1769. 8.

a) Von ihm radirt oder für den Holzschnitt gezeichnet.

I. Radirt.

1) Stephan Bathori, Fürst von Siebenbürgen. Ganze Fig. Links unten Monogr. u. 1576. 4. Andresen 1.
2) Casp. de Coligny, Admiral von Frankreich. Unten in der Mitte der Name und 1573. Halbe Fig. Fol. A. 2.
   I. Vor der Bartholomäusnacht in der Kartusche.
   Hr. v. Murr besass die Platte und schenkte sie 1784 dem Fürsten Stanislaus Poniatowsky.
3) Jacobine de Coligny (v. Montbel), des Vorigen Gemalin. 1583. Halbe Fig. mit Beiwerken. Fol. A. 3.
4) Sigmund Feierabend, Aetat. suae XLII. 1579. Brustb. in verziertem ovalen Rahmen. Ohne Zeichen. kl. Fol. A. 4.
   Es soll nach von Derschau's Angabe Abdrücke ohne die Einfassung geben.
5) Friedrich, Bischof von Würzburg (aus dem Geschlechte der Wirsberg). Gürtelb. Unten das Monogr. u. 1572. Fol. A. 5.
6) Wenzel Jamnitzer, Goldschmidt, in seiner Werkstatt. Kniestück. Ohne Zeichen. kl. Fol. A. 6. vergl. No. 194 der Radirungen.
7) Adam Khal (Calvus), Maler u. Dichter, Aet. suae 32, 1572. Brustb. in verziertem Rahmen. Rechts das Monogr. kl. Fol. A. 7.
8) Martin Luther (zweimal, als Mönch und als Professor zu Wittenberg), halbe Fig. kl. Fol. A. 8.
   II. 1667 retuschirt.
9) —— Ders. auf dem Todtenbette; ganze Fig. Ohne Zeichen. qu. Fol. A. 9.
10) Joh. Neudörffer, Schreibmeister. Nach Nic. Neufchatel's Bild in der Münchener Pinakothek. Brustb. in verziertem oval. Rahmen. Ohne Zeichen. Fol. A. 10.
   Nach v. Derschau's Angabe soll es Abdr. ohne die Einfassung geben.
11) Hans Sachs, 1576. Brustb. von vorn. Nach Andr. Herneysen. Unten in der Mitte das Zeichen. Fol. A. 11.
   I. Vor den senkrechten Linien im Hintergrund.
   Kopien. a) von Heidegger. 8.
   b) von Kraus. 8.
   c) von H. Pfenninger. 8.
12) —— Ders. gleichfalls 1576, nach demselben Bilde, aber nach dem Tode desselben. »Als nach Jesu Christi etc.« — Unten in der Mitte das Monogr. A. 12.
13) Georg Thenn, 1576. Gürtelb. im verzierten ovalen Rahmen. Oben das Zeichen. Fol. A. 13.
14) Die französischen Könige, Folge von 63 Bll. mit Titel. Nach C. Corneille, mit V. Solis radirt. Unserem Künstler gehören 27 Bll. (die Nrn. 1—5 und 42—63). Brustb. in Medaillons mit hist. Darstellungen in den Kartuschen. 4. A. 14.
   I. Ausgabe: Nürnberg 1576.
   II. - Köln, bei Bussemacher 1587.
   III. - ebenda 1589. (Hier ist Heinrichs IV. Bildn. hinzugetreten.)
   IV. - Frankfurt a. M. bei Kopff 1627. (Mit Ludwig's XIII. Bild vermehrt.)
15) Die bayerischen Fürsten, Folge von 80 Porträts in ganz. Figur und Titelblatt mit der lat. Inschrift: Genuinae icones etc. Die Dargestellten sind meist in phantastischen Rüstungen mit ihren Wappenschildern. Meist mit dem Monogramm. 4. A. 15. Bei A. sind bloss 78 genannt, im k. Kupferstichkabinet zu München befinden sich aber noch 2 mehr: Arnoldus, Lupold's Sohn und Lupoldus Alarchio Austriae.

34 Platten hiervon befinden sich noch in der Calcographie des Louvre.

16) David und Abigail; die letztere bringt dem Könige Geschenke. Das Zeichen links unten. qu. 8. A. 16.

17) Maria auf dem Halbmond, mit Sternenkrone u. langem Haar, das Kind am Arm. Das Zeichen rechts unten. 8. A. 17.

18—29) Die berühmten Frauen des alten Testaments. Stehende ganze Fig. Folge von 12 oben abgerundeten und numer. Bll. Auf dem ersten Bl. der volle Name. 8. A. 18—29.

18) Eva die Gebererin. 19) Sara die gesegnet. 20) Rebecca die gehorsam. 21) Rahel die holdtsellig. 22) Lea die geduldig. 23) Jahel die Redlich. 24) Ruht die Güetig. 25) Michal die Gethreü. 26) Abigael die Vernunfftig. 27) Judith die Messig. 28) Hester die Sanfftmütig. 29) Susanna die Keusch.

I. Vor der Schrift und den Nrn.

Spätere Abdrücke kommen von rostfleckigen Platten.

30) Apotheose des Kaisers Maximilian II., nach der Erfindung des W. Jamnitzer. Eine Platte auf einen, häufig auch auf zwei Bogen gedruckt. 1571. Der Kaiser kniet auf einem portalförmigen Postament, das den Friedenstempel vorstellen soll. Alleg. Figuren mit beigesetzten Namen umgeben den Kaiser. Die mit Lettern gedruckten (latein. oder deutschen) Auf- und Ueberschriften wurden auf die leeren Tafeln eingeklebt oder hinter dieselben geklebt, nachdem diese ausgeschnitten worden. Das Zeichen in der Mitte. gr. qu. Fol. A. 30.

I. Vor den eingedruckten Auf- und Ueberschriften.

31) Der Triumph der christlichen Kirche, nach der Erfindung des W. Jamnitzer. Eine Platte auf einen, häufig auch auf zwei Bogen gedruckt. Mit vollem Namen, dem Zeichen und 1571 bez. Alleg. Darstellung mit biblischen und christlich-mythol. Figuren. Auf- und Ueberschriften und Zeichen wie bei No. 30. gr. qu. Fol. A. 31.

32—43) Folge von 12 Bll. in: B. Chassanaei Catalogus gloriae mundi etc. Francof. impensis Sig. Feyerabendij 1579. Zu jedem der 12 Theile eine Radirung. qu. Fol. A. 32—43.

32) Die Versammlung unter dem Vorsitz des Königs. Das Zeichen unten in der Mitte.

33) Die Versammlung unter dem Vorsitz des Kaisers. Links das Zeichen.

34) Der Papst und die Geistlichkeit. Ohne Zeichen.

35) Die verschiedenen militärischen Grade. Unten rechts das Zeichen.

36) Der Adel. Das Zeichen unten getheilt.

37) Die Gerichtssitzung. Rechts unten das Zeichen und links 1575.

38) Die Wappen der Königreiche alter und neuer Zeit. Ohne Zeichen.

39) Das Weltsystem. Ohne Zeichen.

40) Die Wissenschaften und Künste in 14 weiblichen Fig. in Ovalen. Bez. I. A.

41) Die Künste und Gewerbe in antik kostümirten Fig. in 7 Ovalen. Mit dem Zeichen.

42) Das Paradies. Adam und Eva von verschiedenen Thieren umgeben. Ohne Zeichen.

43) Die hl. Dreieinigkeit, angebetet von vielen Heiligen, Fürsten, Geistlichen etc.

I. Alle Blätter kommen vor der Schrift vor (Kais. Sammlung in Wien).

44—70) Folge von 27 Blättern in Fronsperger's Kriegsrechten und Kriegsbuch. 3 Theile. A. 44—68.

I. Ausgabe Frankfurt a. M. bei Feyerabend 1566.

II. - ebenda 1573.

III. - ebenda bei den Erben Feyerabend's 1578.

IV. - (nur der erste Theil) in Berlin durch F. W. A. Böhm 1819 besorgt. s. auch No. 230 der Holzsch.

44) Die Erstürmung einer Stadt (Filleck). Mit dem Zeichen. qu. Fol., wie die folgenden.

45) —— Dass. Mit kleinen Veränderungen. Mit dem Zeichen und 1564.

46) Das Lager vor derselben feindlichen Stadt. Mit Zeichen u. 1564.

47) —— Dass. mit kleinen Unterschieden. Sorgfältiger geätzt und ohne Zeichen.

48) Beschiessung von Cadix durch F. Drake. Mit dem Zeichen und 1564.

49) —— Dass. Mit der Jahrzahl 1566.

50) Die Feldschlacht vor derselben Stadt. Mit Zeichen u. 1564.

51) —— Dass. Mit kleinen Veränderungen. Mit Zeichen u. 1566.

52) Das Anrücken gegen die feindliche Stadt (Nouigradt). Mit Zeichen und 1564.

53) Wiederholung des Vorigen. 1566.

54) Der Angriff auf eine Stadt (Stul Weyssenburg) durch die Türken. Ohne Zeichen.

55) —— Dass. Wiederholung der ersten unbrauchbar gewordenen Platte. Mit dem Zeichen.

56) Truppenzug mit Pontons. Mit dem Zeichen und 1572.

57) Das Lager mit dem Galgen in der Mitte. Mit dem Zeichen.

58) Truppenzug mit Geschütz. Mit dem Zeichen.

59) Das Lager mit der länglich-viereckigen Wagenburg. Mit dem Zeichen.

60) Das runde Lager. Ohne Zeichen.

61) Das Lager im Halbkreis. Mit dem Zeichen.

62) Das schlangenlinig befestigte Lager. Ohne Zeichen.

63) Das Lager in der Sternschanze. Mit dem Zeichen.

64) Das verschanzte Lager mit vier Rondellen an den Ecken. Ohne Zeichen.

65) Der Kampf zwischen den Franzosen und Kaiserlichen. Mit dem Zeichen.

66) Das Fussvolk in Schlachtordnung. Ohne Zeichen.

67) Die Kriegsflotte auf offener See. Ohne Zeichen.

68) Die Flotte vor der befestigten Stadt. Ohne Zeichen.

69) Das Kloster und die Stadt an der Küste. Ohne Zeichen.

70) Der Dreimaster zwischen zwei Galeeren. Ohne Zeichen.

In späteren Abdr. sind die Platten der

Nrn. 44, 48, 52 und 54 mitten durchgeschnitten und nur mit ihrer rechten Hälfte abgedruckt.

Die Ausgabe des Kriegsbuches v. J. 1596 enthält nur zum Theil verkleinerte Kopien der angeführten Blätter von G. Keller.

71) Türkische Schiessübung. Unten in der Mitte das Zeichen und ein Wappen mit drei Sternen. kl. qu. Fol. A. 69.

Es erschien als Flugblatt zu Nürnberg mit dem Titel: Warhaftige Historia etc. und Beschreibung. Zu Nürnberg bei Jost Amman Reisser.

72) Das Feuerwerk vor der Feste zu Nürnberg 1570.
Jos. Amman F. 1570. } qu. Fol. A. 70.

Es gibt neuere Abdrücke.

Erschien als Flugblatt mit angedruckter deutscher Beschreibung auf einem besonderen Blatt.

73) Der Triumphbogen zu Nürnberg, 1570. Ohne Zeichen. qu. Fol. Das Blatt erschien in Nürnberg bei Joach. Lochner. A. 71.

I. Vor der Aufschrift auf der von den Genien gehaltenen Tafel.

II. Mit derselben.

III. Hinter der Ehrenpforte erblickt man links einen Baum und rechts Häuser mit der Aufschrift auf einem: Aedes Neudorfferi.

74—81) Acht Blätter allegorischen Inhalts. Bei Heineken und Becker als die freien Künste bezeichnet. 8. A. 102—109.

74) Die Musik. Mit Zeichen und 1577.
75) Die Medicin. Ohne Zeichen.
76) Die Mathematik. Mit Zeichen.
77) Die Schule. Ohne Zeichen.
78) Die Astronomie. Ohne Zeichen.
79) Die Künste und Wissenschaften. Ohne Zeichen.
80) Der Unterricht. Ohne Zeichen.
81) Die Mess- und Rechnenkunst. Ohne Zeichen.

82—85) Folge von vier Blättern. Die Temperamente in männl. und weibl. Fig. vorstellend. Mit latein. Unterschriften. Ohne Zeichen. 8. A. 146—149.

86—87) Zwei Blätter. Die vier Winde. Männliche Figuren auf Gewölk in zwei Halbkreisen. Mit latein. Unterschriften. Auf dem ersten Euros und Zephyros, auf dem zweiten Auster und Aquilo. Ohne Zeichen. 8. A. 150. 151.

Es gibt Gegendrücke.

88—93) Folge von 6 Bll. Die fünf Sinne in weiblichen Fig. und Titel. In gestochenem Schnörkelwerk (nach Andresen wahrscheinlich von Stephan Hermann?). Mit latein. Namen der Sinne. Ohne Zeichen. 8. A. 152—157.

94—105) Folge von 12 Bll. Die Monate, numerirt. Oben der lat. Name des Monats, unten auf dem ersten der Name des Künstlers, auf dem 2., 4., 7.—9. das Zeichen, sonst ohne dasselbe. 8. A. 158—169.

106—117) Andere Folge von Monaten. Ohne Nrn. und Zeichen, unten verkehrte latein. Disticha. 8. A. 170—181.

118—129) Dritte Folge von Monaten. Ohne Zeichen und Aufschriften, auf Kreissegmenten radirt. qu. 8. A. 182—193.

Gestochene Kopien der Folge, zum Theil mit Amman's Zeichen.

Gegenseitige Kopien, nicht auf Kreissegmenten.

130) Kampf nackter Männer; links trägt einer eine Fahne. Ohne Zeichen. qu. 8. A. 72.

130a—d) Folge von vier Bll. Kämpfe nackter Männer zu Pferde. Friesform. Fehlen bei A.

a) Rechts liegt ein Mann am Boden, hinter ihm in der Ferne ein Fels sichtbar.

b) In der Mitte stürzt ein Verwundeter kopfüber vom Pferd.

c) Rechts liegt ein todter Mann auf der Erde und in der Mitte ein todtes Pferd auf dem Rücken.

d) Rechts trägt ein behelmter nackter Reiter eine Fahne. Wahrscheinlich gehört das unter No. 130 erwähnte Bl. zu ders. Folge.

131) Das Liebespaar. Links gegen oben das Zeichen und 1564. AMOR VINCIT OMNIA. 8. A. 92.

132—139) Folge von 8 Bll. Die Krieger im antiken Kostüm. Nicht numerirt. Mit Titel, worauf der Name des Künstlers und des Verlegers St. Herman in Onnoltzbach, 1590. 8. A. 73—80.

140) Die beiden Soldaten. Links oben das Zeichen und 1564. 8. A. 81.

141—144) Vier Bll., verschiedene Darstellungen. Ohne Zeichen. Länglich qu. 8. A. 93—96.

141) Die Reiterschlacht. 142) Das Turnier. 143) Ländliche Belustigung. 144) Die sieben freien Künste von Bacchus u. Pluto verfolgt.

145—148) Vier Bll. Verschiedene Darstellungen. Ohne Zeichen. Wie die vorigen. qu. 8. A. 98—101.

145) Triumphzug eines Königs, 1564. 146) Belustigung im Freien. 147) Speisung Dürftiger. 148) Gelehrte und Künstler.

149—156) Folge von acht Bll. Die Fechtenden. Das Zeichen unten. qu. 8. A. 111—118.

157—167) Folge von elf Bll. Die Zweikämpfe der Handwerker in Landschaften. Oval. Nach Heineken sollen es 12 Bll. sein. qu. 8. A. 119—129.

157) Der Malerjunge und Goldschmiedjunge. »Ueben macht Kunst etc.« Titelbl. JO: AMAN. FE. ST. HERMAN. EX.
158) Zwei Stallknechte. Unten das Zeichen.
159) Zwei mit Dolchen Fechtende. Ohne Zeichen.
160) Der Barbier und Schmied. Ohne Zeichen.
161) Der Schneider und Kürschner. Unten das Zeichen und 1588.
162) Zwei Schulknaben. Unten links das Zeichen.
163) Der Maler und Tüncher. Ohne Zeichen.
164) Zwei mit Gewehren Bewaffnete. Ohne Zeichen.
165) Zwei Schmiede. Unten das Zeichen.
166) Der Architekt und Bildhauer. Unten das Zeichen.
167) Zwei Bäcker. In der Mitte das Zeichen.

168—175) Nicht numerirte Folge von acht Bll. Die Jagden, mit dem Zeichen. Auf dem ersten Bl. ist der Name des Künstlers und des Verlegers St. Hermann in Ansbach. qu. 8. A. 82—89.

168) Die Hasenjagd. 169) Die Hirschjagd. 170) Die Fuchsjagd. 171) Die Schweinsjagd. 172) Die Bärenjagd. 173) Die Wasservögeljagd. 174) Der Fischfang. 175) Der Vogelfang.

Auf jedem Bl. unten das Monogramm.

Es gibt alte gestochene Kopien der Folge, ohne Bezeichnung.

176) Die Hirschjagd. Ohne Zeichen. qu. 8. A. 90.

177) Die Hirsch- und Hasenjagd. Ohne Zeichen. qu. 16. A. 91.

178) Der Reiter im Galopp, Profil nach links. Unten rechts das Zeichen und 77. 8. A. 139.

179—184) Folge von sechs Bll. Die Kinderspiele. Auf jedem Blatt zwei getrennte Darstellungen. Ohne Zeichen. qu. 16. A. 140—145.

179) Ein Kind beim Feuer — Ein geflügeltes Kind.

180) Ein Knabe auf einem Delphin — desgl. auf einem Maulwurf.

181) Ein Knabe mit einem Beil — desgl. mit einem Dolch.

182) Ein Knabe mit einer Sichel — desgl. mit einem Aehrenbündel.

183) Ein Knabe — Ein Mädchen, beide mit Füllhörnern.

184) Ein Knabe mit einer Früchtenvase — desgl. mit einer Weinschaale.

185) Die Trachten verschiedener Völker. Einzelblatt in vier Abtheilungen. qu. Fol. A. 110.

I. Vor der Retusche, den gestochenen Beischriften und der Jahreszahl 1577.

186—193) Folge von acht Bll., Männer- und Frauenbüsten in Ovalen. Nur auf dem ersten unter der Büste der Minerva das Zeichen. 8. A. 130—137.

194) Die Landschaft mit dem Messkünstler. Gegenstück zu No. 6. Der Messkünstler wol ebenfalls das Bildniss des W. Jamnitzer. qu. 4. A. 216.

195) W. Jamnitzer's Perspektivbuch. Mit 50 Radirungen nach den Zeichnungen Jamnitzer's. Mit dem Zeichen auf den Titeln jeder der sechs Abtheilungen. Fol. A. 217.

I. Vor den gedruckten Titeln in den Kartuschen.

196 u. 197) Zwei Bll. Horologien. Nach Jamnitzer's Zeichnung. Auf dem ersten steht 1578, auf dem zweiten das Zeichen. Fol. A. 212. 213.

198) Die beiden Halbkugeln der Erde, über einander gestellt. Globus terrestris. Mit dem Zeichen. 4. A. 214.

199) Die beiden Hälften der Himmelskugel. Gegenstück zum vorigen. Mit dem Zeichen und 1564. 4. A. 215.

200) Das Wappen des C. de Coligny. Ohne Zeichen. Gegenstück zu No. 1. Fol. A. 218.

201) Das Wappen der Fernberger. Virtute duce etc. Ohne Zeichen. 8. A. 219.

202) Die Wappen der Fernberger und Fürleger. Ohne Zeichen. 16. A. 220.

203) Das Wappen der Flechtner (mit der Sirene). Ohne Zeichen. 8. A. 221.

204) Das Wappen des Julius Geuder. Ohne Zeichen. 8. A. 222.

I. Mit leerer Schrifttafel.

205) Das Wappen der Gugel (vor einem Portal). Unten das Zeichen. 8. A. 223.

I. Vor den Buchstaben C. F. J.

206) Das Wappen der Haller von Hallerstein im ovalen Rahmen. Ohne Zeichen. 8. A. 224.

207) Das Wappen der Holzschuher. Mit dem Zeichen. 4. A. 226.

Es gibt neue Abdrücke.

208) Das Wappen der Hüls von Ratzberg. Ohne Zeichen. 8. A. 227.

209) Das Wappen der Kress von Kressenstein. Unten in der Mitte das Zeichen. 8. A. 228.

210) Das Wappen des Hermann Müller. Ohne Zeichen, 4. A. 238.

211) Das Wappen der Pfinzing von Henfenfeld. Ohne Zeichen. 4. A. 229.

212) Das Wappen der Pömer von Diepoldsdorf. Mit dem Zeichen. 8. A. 230.

213) Das Wappen der Scheurl von Defersdorf. Ohne Zeichen. 8. A. 232.

I. Vor den gedruckten Inschriften.

II. Mit denselben.

III. Mit dem Grabstichel roh retuschirt.

214) Das grosse Wappen der Rieter von Kornberg. Mit dem Zeichen unten. Fol. A. 233.

215) Das kleine Wappen desselben Geschlechtes. 4. A. 234.

216) Das Wappen der Schwingsherlein. Ohne Zeichen. 4. A. 235.

217) Das Wappen der Welser. Mit dem Zeichen. 8. A. 231.

I. Mit den Buchstaben des Wahlspruchs: V. C. D.

217a) Ein Wappen. Oben und unten ein Mondsviertel, zwischen beiden auf einer Querleiste drei sechseckige neben einander stehende Sterne. Ueber dem Wappen ein Helm, darauf noch einmal das Wappenbild. An der Kartusche unten klein I. A. Ueber der Kartusche unter dem Kranz zwei Genien mit kleinen Wappenschildern. H. 4' 10'', br. 2'' 10'''. Fehlt A.

218) Das Wappen mit dem aufgerichteten Jagdhund (der Krätzl oder Pötinger). Ohne Zeichen. 8. A. 236.

219) Das Wappen (mit den halben Steinböcken) des Geschlechtes der Kurz von Augsburg. Ohne Zeichen. 8. A. 237.

220) Das Wappen mit dem Jesuskind und der Schlange. Rund. Ohne Zeichen. 8. A. 239.

221) Das Titelblatt zu T. Fendt's Grabmälern, Frankfurt a. M. bei Feyerabend 1585. Mit dem Zeichen. Fol. A. 241.

222) Das Titelblatt zum Flavius Josephus, Frankfurt a. M. bei Feyerabend 1569. Mit dem Zeichen. Fol. A. 240.

223) Die Titeleinfassung mit der Gerechtigkeit. Mit dem Zeichen. Fol. A. 242.

224) Titeleinfassung zu einem naturhistorischen Werk. Mit myth. Figuren. Fol. A. 243.

225—230) Folge von 6 Bll. Teller- und Schaalenverzierungen, in Zwanzigecken mit reichen Bordüren. Sie enthalten die vier Jahreszeiten, das Wappen mit dem Ochsenkopf und das Wappen mit dem Wahlspruch: VIRTUT DUCE. Ohne Zeichen. 4. A. 244—249.

231) Die Schüsselverzierung mit der Schweinsjagd. Ohne Zeichen. 4. A. 250.

232—234) Drei Bll. Zwickelverzierungen. Auf einem das Zeichen verkehrt. qu. 4. A. 252—254.

II. Für den Holzschnitt gezeichnet.

1) Einzelne Blätter (auch in Büchern) und Folgen, die nicht in Bücher gehören.

1) Joh. Aventin, Brustb. ohne Bezeichnung. 8. Für dessen Chronik. A. 1.

2) Stephan Bathori. Halbfig. 1567. Bey Jost Ammon. Fol. A. 2.

3) Veit Dietrich. Halbfig. in verziertem rundem Rahmen. 1567. Ohne Zeichen. 8. Für dessen Summarien. A. 5.

4) Johann Faiser. Ohne Zeichen. In dessen Hippiatrik. 8. A. 6.

5) Sigmund Feierabend. Halbfig. in verziertem ovalem Rahmen. Ohne Zeichen. In den Icones Livianae 1572. 8. A. 7.

5a) Johann Friedrich, Kurfürst von Sachsen. Brustbild, die Rechte hält das Kurschwert. In einem

Passepartout mit allegor. weibl. Figuren. Ohne Schrift und ohne Amman's Zeichen. Links unten das Monogr. des Formschneiders Luc. Maier. H. 10″ 3‴, br. 6″ 4‴. Fehlt A.

6) Joh. Wolfg. Freymann, Jurist. Halbfig. Unten d. Zeichen. Fol. A. 8.

7) Leonhard Fronsperger. Halbfig. in Oval. 4. A. 9.

8) Ritter Georg von Frundsberg mit seinem Sohne Caspar. Halbfig. in quer ovalen Rahmen. Ohne Bezeichnung. qu. 8. In der Geschichte der beiden Ritter. A. 10.

9) Marcus Fugger. Brustb. Ohne Zeichen. 4. A. 11.

9a) Justus Göbler, Jurist, Historiker und Advokat in Frankfurt a. M. † 1567. 4. Aus einem Buche. Nicht bei A.

10) Georg, Herzog von Sachsen. Mit dem Zeichen. A. 12.

11) Wenzel Jamnitzer, Profilbrustb. in Oval. Ohne Zeichen. 8. In: Eygentliche Beschreibung aller Stände etc. A. 13.

12) Kaiser Karl V. Brustb. v. rechts in verz. Rahmen. Mit beigedrucktem Gedicht v. H. Sachs. Ohne Zeichen. 8. A. 3.

13) Georg Lauterbeck, Brustb. Ohne Zeichen. 8. In dessen Regentenbuch 1579. A. 14.

Es gibt Abdr. ohne Text auf der Rückseite.

14) Adam Lonicer, Arzt u. Naturf. Halbfig. Mit der Jahrzahl 1575. Fliegendes Blatt mit lat. Versen in Typendruck. Ohne Zeichen. 8. A. 15.

II. Ohne Verse, in Lonicers Kräuterbuch 1578. Hier die Jahrzahl 1577.

15) Martin Luther, hinter einem Tische. Mit dem Zeichen. 8. In den Tischreden desselben. A. 16.

16) —— Ders., mit sechs Freunden zu Tisch sitzend. Mit dem Zeichen. qu. 8. In den Tischreden. A. 17.

17) Theophrast Paracelsus. Halbe Fig. Ohne Zeichen. qu. 8. In: Wund- und Artzneibuch, Frankf. a. M. 1566. A. 18.

18) Drei sächsische Fürsten, Johann Friedrich, umgeben von Joh. Wilh. und Joh. Friedrich jun. Gürtelb. Mit dem Monogramm. 4. In einer Folioausgabe von Luther's Schriften.

19) Erasm. Sarcerius, Theolog. Brustb. in verziertem ovalem Rahmen. 1565. Ohne Zeichen. 8. A. 20.

20) Raphael Seiler, Jurist in Speyer. Ohne Zeichen. 4. A. unbek.

21) G. L. Freiherr von Seinsheim, Feldmarschall. Halbfig. in ovalem Rahmen. Ohne Zeichen. kl. Fol. A. 21.

22) Skanderbeg. Gürtelbild. Ohne Zeichen. 8. Im Scanderbeg. A. 22.

23) Andreas Tiraquellus, Jurist. Gürtelbild. Ohne Zeichen. 4. A. 23.

Neue Abdr. besorgte Prestel in Frankf. a. M.

24) Leonh. Thurneisser zum Thurn. Ganze Fig. Ohne Zeichen. 4. In dessen Schrift: Impletio, 1580. bei J. Lochner. A. 24.

25) —— Ders., Halbfigur ohne Zeichen. 8. In demselben Werke. Nicht sicher, ob von Amman.

26) Christoph, Herzog von Würtemberg. Halbfig. in ovalem Rahmen. 1564. Ohne Zeichen. Fol. In der Bibel von 1564. A. 4.

---

27) Die Geschichte der ersten Menschen. Einzelnblatt. Das Zeichen in der Mitte. Fol. A. 25.

Für verschiedene Bibelausgaben. Es gibt Abdr. in Helldunkel von zwei Stöcken; auch neue auf farbigem Papier. Die späteren Abdr. haben Wurmlöcher und Plattensprung.

28) Der Durchgang der Israeliten durch das rothe Meer. Von 4 Stöcken. Ohne Zeichen. gr. qu. Fol. A. 26.

Neue Abdr. in Derschau.

29) Die Israeliten umtanzen das goldene Kalb. Das Zeichen rechts unten. qu. kl. Fol. A. 27.

30) David und Goliath. Ohne Zeichen. qu. Fol. A. 28.

Neue Abdr. bei Derschau.

31—41) Elf Bll. Alttestamentliche Darstellungen zu Schachtelverzierungen. qu. 4. A. 29—39.

31) Simson zu Gaza. 32) Tobias beerdigt einen Todten. 33) Der junge Tobias mit dem Fisch. 34) Ders. mit seiner Braut. 35) Verlobung desselben. 36) Ders. heilt den blinden Vater (mit dem Zeichen). 37) Gideons Kampf mit den Midianitern. 38) Jahel und Sissera. 39) Die drei Jünglinge verweigern die Anbetung des goldenen Bildes. 40) Dies. im feurigen Ofen. 41) Nebukadnezar auf dem Throne.

Nicht sicher, ob No. 37—41 ebenfalls von Amman.

42) Die Taufe Christi. Das Zeichen rechts unten. 4. In Luther's Tischreden u. Simon Pauli's Postilla 1582. Doch auch einzeln.

I. Vor dem Text auf der Rückseite.

43) Johannes predigt in der Wüste. Fol. Das Schlussblatt in H. Weigel's Trachtenbuch No. 130.

44) Der reiche Mann und der arme Lazarus. Mit dem Zeichen. qu. 4. Schachtelverzierung. A. 42.

45) Das Abendmahl. Rund. kl. Fol. Ohne Zeichen. Schachtelverzierung. A. 43.

46) Christus am Kreuz. Das Zeichen unten. kl. Fol. A. 44.

47) Das jüngste Gericht. Das Zeichen unten. kl. Fol. In der Bamberg. Halsgerichtsordnung 1580, aber auch einzeln. A. 45.

48) —— Dass., andere Darstellung. Mit d. Zeichen. kl. Fol. A. 46.

49) Brustbild des Heilandes, nach rechts. Unten das Zeichen. 8. A. 47.

50—53) Vier Bll. Die Evangelisten, schreibend. Auf St. Johannes das Zeichen. 16. A. 48—51.

54) Hl. Hieronymus; in reichverziertem Rahmen. Unten das Zeichen. 4. In der Bibel von 1566. A. 52.

55) Hl. Christoph. Ganze Fig. Am Giebel der Kapelle das Zeichen. kl. Fol. A. 53.

Es gibt neuere Abdrücke.

---

56) Der Tod und der Wanderer. Rechts unten das Zeichen. qu. 4. A. 54.

57) Allegorie auf die Wahrheit. 1562. Mit dem Zeichen. qu. Fol. A. 55.

58) Die Gerechtigkeit, von anderen Allegorien der Tugenden umgeben. Unten in der Mitte das Zeichen. 4. In G. Lauterbeck's Regentenbuch 1579. Ebenso zweimal in: Churfürstl. Pfaltz-Ordnung. II. Chron. XIX. Gedruckt in der Pfaltz zu Neustadt a. d. Haardt. 1594. Fol. A. 56.

Es gibt Abdr. mit beigedruckter lat. Erklärung.

59) Venus und Amor. Helldunkel. Oben das Zeichen. 8. A. 59.

60) Die drei Töchter des Cekrops und Merkur. Rechts unten das Zeichen. Im Augsburger Geschlechterbuch. A. 58.

61) Ein Flussgott. Ohne Zeichen. 4. A. 57.
Gehört einer grösseren Folge an, Aufzug berittener Götter u. a. Gestalten, und scheint einen Turnieraufzug darzustellen.

62) Kleopatra, nackt in ganzer Figur. Ohne Zeichen Amman's (mit J. S., dem Zeichen des Formschneiders), sicher ächt. 4. A. 60.
Es gibt auch Abdr. mit dem Zeichen.
Es gibt neue Abdrücke.

63) Die Mutter, welche Trajan um Gerechtigkeit anfleht. Ohne Zeichen. Ovale Schachtelverzierung. qu. kl. Fol. A. 61.

64) Die Seeschlacht bei Lepanto 1571. 2 Bll. Links unten das Zeichen. Gedruckt zu Nürnberg, bey Hanns Weygel. gr. qu. Fol. A. 62.

65) Seeschlacht zwischen den Venetianern und Türken (1571). In ovalem Rahmen. Ohne Zeichen. qu. 4. Als Flugblatt verwendet, mit Flugschrift. A. 63.

66) Die Botschaft der Türken nach Frankfurt a. M. Acht Bll. Mit dem Zeichen links unten. A. 64.

67) Sieg der Perser über die Türken (1578). Flugblatt. Auf einem angeklebten Bl. die Erklärung. Zu Nürnberg bei Hans Macken etc. 1579. Ohne Zeichen. qu. Fol. A. 64ª.

68) Der Markusplatz in Venedig. 14 Bll. (je 7 in einer Reihe) mit der Prozession des Dogen nach Tizian. Kop. nach Zoan Andrea di Vavassore, mit gedrucktem Titel. Unten das Zeichen. Imp. qu. Fol. A. 65.
Die spätere Ausgabe erschien 1666.

69) Die Verhandlung zwischen Papst und Kaiser. Links unten das Zeichen. Um eine Kartusche der Name des S. Feierabendt 1570. qu. 4. In: Wapen Dess Heiligen Römischen Reichs Teutscher Nation etc. A. 67.

70) Die Gerichtssitzung. Mit dem Zeichen. 4. Als Titelvignette in: Cammergerichts-Ordnung etc. 1566 u. 1581. Auch in der Geschichte der Ritter von Frundsberg 1568.

71) Das Turnier, 1563. Rechts oben das Zeichen. qu. Fol. In verschiedenen Turnierbüchern; doch auch einzeln. A. 69.

72) Der Soldatenzug. Fünf Bll., auf dem letzten das Zeichen. gr. qu. Fol. A. 71.
Es gibt Exemplare mit gedruckten deutschen Versen oben. Neue Abdr. in Derschau.
Kopie: J. Th. de Bry sc. (in Kupfer) von der Gegenseite. qu. 4.

73) Eile mit Weile, fliegendes Blatt. Bei H. Cl. Kaler in Nürnberg, 1589. Sechs Vorstellungen mit Erklärung. Ohne Zeichen. Jede Reihe qu. Fol. A. 72.

74) Die Ehebrecherbrücke. Bestehend aus 8 Bogen Darstellung und vier Bogen Ueberschrift. Im Thurm der Name Jobst Amman. Imp. qu. Fol. A. 73.

75) Antikes Basrelief mit dem jungen Landmann und Stier. Kopie nach A. Lafrery's Stich, mit gedruckter Erklärung. Ohne Zeichen Fol. In: ΕΚΛΕΚΤΑ ΓΕΩΡΓΚΑ etc. v. Joach. Camerarius, 1577 und Nürnberg 1596. A. 74.

75a) Der Olymp und die freien Künste. Die letztern als weibl. Figuren verehren die auf Wolken erscheinenden Jupiter; Merkur, Apollo und Neptun. Oben rund. Ohne Bezeichn. H. 11″ 3‴, br. 7″ 9‴.
Neue Abdr. in Derschau's Werk.

76) Belustigungen von Standespersonen im Freien. Rund. Mit dem Zeichen. 4. A. 75.

77) Das übelbelohnte Ständchen. In ovalem Rahmen. Ohne Zeichen. qu. 4. A. 76.

78) Lustige Gesellschaft zu Tisch in einer Säulenhalle. Oval. Ohne Zeichen. qu. 4. A. 77.

79) Die Dorfhochzeit, bei Tisch. Oval. Mit dem Zeichen. qu. Fol. A. 78.

80) Die Mahlzeit im Freien. Mit Zeichen. Rund. 4. A. 79.

81) Amerikanische Wilde beim Mahl. Mit dem Zeichen. 4. In der Münster'schen Kosmographie 1628. A. 66.

82) Vier Friese mit verschiedenen Darstellungen über einander. Ohne Zeichen. qu. Fol. A. 80.

83) Die Siegesgöttin. Oval. Mit dem Zeichen in der Kartusche. qu. 4. A. 87.

84) Allegorie auf den Handel, aus 6 Bll. bestehend. Inschriften mit bewegl. Lettern. Das Zeichen links unten. Imp. Fol. A. 81.
I. Ausgabe von 1585 bei J. Schultes in Augsburg.
II. Ebenda. In demselben Jahre?
III. Ebenda. 1622.
IV. Ohne Adresse und Datum.
V. Neue Abdr. Die Stöcke sind auf der fürstl. Wallerstein'schen Bibliothek in Maihingen.
Lithogr. Kopie eines Theiles in Van Eye: Meisterwerke der Holzschneidekunst.

85) Vergleichung der sieben Uhren. Ohne Zeichen. qu. Fol. A. 82.

86 u. 87) Die Altersstufen des Mannes und des Weibes, in je 10 Bll. Mit Ueberschriften und Reimen. Das Zeichen kommt bei der Frau mit 80 und 100 Jahren vor. 8. A. 88. 89.
Diese 2 Folgen scheinen erst in der Folge (1613) zu einem Wandkalender (A. 83) benutzt zu sein.

88) Der Bambergische Kalender 1576 mit Wappen. A. 84.

89) Dess Menschen Circkel und Lauff mit dem Lauff der Planeten verglichen. Sternbilder u. allegor. Gestalten. Folge von acht Bll. mit vielfachen Drehscheiben und Zeigern. Zu Anfertigung von Horoskopen. Nach L. Thurneisen. Ohne Zeichen. gr. Fol. A. 84ª.

90) Der Komet vom J. 1580. Ohne Zeichen. kl. qu. Fol. A. 84ᵇ.

91) Die Würzburgische Stiftslehentafel 1592. Mit dem Bilde des Bischofs von Würzburg. Die Aufschriften in Typendruck. Ohne Zeichen. gr. Fol. A. 85.

92) Die Monate in 12 Bll. Ohne Zeichen mit Aufschrift. 8. In Alb. Magnus, Von der Heimlichkeit des weibl. Geschlechts, in A. Saur's Diarium hist. 1582, und einzeln. A. 90.

93) Das Breslauer Wappen. Ohne Zeichen. 4. In Zinkeisen's Kirchengesängen. A. 95.

94) Wappen des Joachim Heller. Ohne Zeichen. 8. A. 99.

95) Wappen des Joh. E. von Knöringen. Mit dem Zeichen. kl. Fol. A. 94.

96) Wappen des Abr. Nagel. Mit dem Zeichen. 8. A. 96.

97) Wappen von Nürnberg, von 8 Patrizierwappen umgeben. Ohne Zeichen. 4. A. 92.

98) Wappen des Marx Rehlinger. Mit dem Zeichen. In der Kaiserchronik. A. 97.

99) Wappen des Riedesel. Ohne Zeichen. qu. 4. In Reyssbuch des Heyl. Lands. A. 93.

100) Wappen der Rosenberge. Ohne Zeichen. 4. In S. Serlii Architecturae Liber septimus. Frankf. a. M. 1575. A. 98.
101) Wappen des L. Thurneisser zum Thurn. Ohne Zeichen. 4. Titelvignette in dessen Werk: Confirmatio contestationis 1576. A. 91.
102) Alleg. Darstellung mit vier Wappen. Mit Zeichen. 8. A. 86.
103) Titeleinfassung zur Bibel 1564. Ohne Zeichen. Fol. A. 100.
I. Vor dem eingedruckten Titel.
104) Titeleinfassung mit Moses u. Aaron. Mit Zeichen. kl. Fol. A. 101.
105—106) 2 Bll. Titeleinfassungen zum 1. und 2. Theil der Bibel 1589. Die erste mit dem Zeichen. Die letzte auch angewandt in: Historia Genealogiae Domini nostri Jesu Christi. Studio et opera Silvestri Steier. Leovallae. Frankf. N. Basse. 1594. Fol. Der grosse Stammbaum darin nicht von Amman. Fol. A. 102. 103.
107 u. 108) 2 Bll. Titeleinfassungen zum 1. und 2. Theil der Bibel 1571. Auf der ersten das Zeichen. 4. A. 105. 106.
109) Titeleinfassung mit Abraham und Moses. Ohne Zeichen. 4. A. 104.
110) Titeleinfassung mit Salomon's Urtheil. Mit dem Zeichen. 4. In H. Donelli's Digesten. 1577. A. 107.
111) Titeleinfassung mit M. Luther und Kurf. Johann Friedrich von Sachsen. Reich verziert. Mit dem Zeichen. kl. Fol. A. 108.
112 u. 113) 2 Bll. Aehnliche Einfassungen. Mit dem Zeichen. Auf No. 113 MDLXV. Fol. und kl. Fol. A. 109. 110.
114) Titeleinfassung zu Simon Pauli's Postilla 1583. Reich verziert. Ohne Zeichen. Fol. A. 111.
115) Titeleinfassung mit der Anbetung der Hirten u. Kreuzigung Christi. Mit Zeichen. 8. A. 112.
116) Titeleinfassung mit der Transfiguration. Mit Zeichen. kl. Fol. In der Bibel 1610, bei Kauffmann in Nürnberg. A. 113.
117) Aehnliche Titeleinfassung. Mit Zeichen. Fol. A. 114.
118) Titeleinfassung zu Zinkeisen's Kirchengesängen. Mit Zeichen. Fol. A. 115.
I. Vor dem gedruckten Titel.
119) Titeleinfassung mit den nach der Leiche ihres Vaters schiessenden Söhnen. Mit Zeichen. Fol. A. 116.
120) Titeleinfassung mit der Gerechtigkeit und Vorsicht. Mit dem Zeichen. kl. Fol. In: Neuwe Chorographia, Frankf. a. M. 1582, und in Beschreibung Dess Niderlands ursprung et. 1582. A. 117.
121) Titeleinfassung mit der Klugheit und Gerechtigkeit. Mit Zeichen. Fol. A. 118.
122) Titeleinfassung zu Reusner's Sinnbildern. Ohne Zeichen. A. 119.
123) Titeleinfassung mit Orpheus und Herkules. Mit Zeichen. 4. A. 120.
123a) Titeleinfassung mit dem Urtheil des Paris. Ohne Zeichen. H. 10″ 1‴, br. 6″ 4‴. Bildet den Titel zur deutschen Ausgabe des Ovid von S. Feierabend 1581. Auch das Wappen des N. Reusner an der Spitze der Dedikat. von Amman. Fehlt A.
124) Titeleinfassung mit der Fama und den beiden Löwen. Mit Zeichen. kl. Fol. A. 121.
125 u. 126) 2 Bll. Titeleinfassungen mit Marcus Curtius. Die beiden Darstellungen verschieden. Mit Zeichen. kl. Fol. In dem deutschen und dem lat. Livius. Die erstere auch in Sleidan's Warhafftige Beschreibung etc. Strassburg 1621 und 1625. A. 122. 123.
127) Titeleinfassung zu den artlichen und kunstreichen Figuren der Reuterei 1584. Ohne Zeichen. qu. 4. A. 124.
128) Titeleinfassung zu H. Weigel's Trachtenbuch. Ohne Zeichen. kl. Fol. A. 125.
129) Titeleinfassung mit vier Gerichtsszenen. Mit Zeichen. Fol. A. 126.
130) Titelblatt zur Bambergischen Halsgerichtsordnung 1580. Ohne Zeichen. kl. Fol. A. 127.
131) Titteleinfassung zu Wirsung's Arzneibuch 1597. Ohne Zeichen. qu. 4. A. 128.
132) Titeleinfassung zu Matthioli's Kräuterbuch. Mit Zeichen. Fol A. 129.
133) Titeleinfassung mit Früchten u. zwei Vögeln. Ohne Zeichen. qu. 4. In Icones Livianae. A. 130.
134) Titeleinfassung zu Fayser's Hippiatrik. Mit dem Zeichen. 4. A. 131.
135) Verzierungsleiste mit Salomon's Urtheil. Ohne Zeichen, qu. 4. A. 132.
136) Verzierungsleiste mit Curtius und Clelia. Ohne Zeichen. A. 133.
137) 31 Bll. diverse Zierleisten, mit Laubwerk u. Thieren. Ohne Zeichen. Im Passional und Symbolum der Apostel. Frankfurt a/M 1579. A. 134.
138) Verzierungsleiste mit einer weibl. Figur. Ohne Zeichen. qu. 4. A. 135.
139) Zierleiste mit zwei Satyrn. Ohne Zeichen. A. 136.
140 u. 141) 2 Bll. Schlussverzierungen oder Finalstöcke (mit nacktem Knaben — mit Gefässen). Ohne Zeichen. qu. 8. A. 137. 138.
142 u. 143) 2 Bll. Finalstöcke (phantast. Kopf — Cherubskopf). Ohne Zeichen. qu. 16. A. 139. 140.
144) Das Alphabet. 1567. Mit dem Zeichen unten. qu. Fol. A. 141.
Neue Abdr. in Derschau.
145—164) 20 Bll. Symbole des Sigm. Feierabend: die geflügelte Fama in verschiedener Darstellung. Mit und ohne Zeichen. 8. und 4. A. 142—160.
165—167) 3 Bll. Symbole des Joh. Feierabend, die Fama in verschiedener Darstellung. Eins mit dem Zeichen. 4. A. 161—163.
168) Symbole des Joh. Feierabend und M. Schwarzenberger. Ohne Zeichen. 4. A. 164.
169 u. 170) 2 Bll. Symbole des Sig. Feierabend, H. Tack u. P. Fischer. Ohne Zeichen. 8. u. 4. A. 165, 166.
171) Symbole des Sigm. Feierabend u. P. Longus in Venedig. Mit dem Zeichen. 4. A. 167.
172—174) 3 Bll. Symbole des Sigm. Feierabend, W. Hahn und G. Rabe. Auf dem ersteren das Zeichen. 4. u. 8. A. 168—170.
175) Symbole des Sigm. Feierabend und J. Oporin. Mit Zeichen. 4. A. 171.
176—179) Vier Bll. Symbole des Sigm. Feierabend und S. Huter. Ohne Zeichen. 8. u. kl. 8. A. 172—175.
180 u. 181) 2 Bll. Symbole des Nic. Basse mit nackter Fortuna. Ohne Zeichen. 16. u. 8. A. 176. 177.
182) Symbol des Peter Schmidt: Vulkan mit den Cyklopen. Ohne Zeichen. 8. A. 178.

183) Symbol des Kilian Hahn. Ohne Zeichen. qu. 8. A. 179.

184) Symbol des Chr. Froschauer in Zürich. Mit Zeichen. 8. A. 180.

2) Bücher mit Holzschnitten.

185) Die Bibel vom Jahre 1564. In eilf Auflagen bis 1589. Fol.

In den ersten Ausgaben sind 133 Holzschnitte, einzelne mit dem Zeichen Amman's. qu. 4. In der letzten 145. Verzeichniss der Darstellungen bei Andresen. A. 181. Einige Bll. des alten Test. kommen auch im Katechismus, Frankf. a/M. 1571 vor.

Vom J. 1565 gibt es eine Ausgabe, in der Andresen's Nrn. 23. 54. 55 fehlen. Entweder die Ausgabe No. IV bei Andresen, der dann irrig dieser 133 Bll. zugeschrieben hätte, oder eine bisher unbekannte (*Notiz von C. G. Börner*).

186) Die Bibel vom Jahre 1571. gr. 8. in 2 Theilen und mit 198 Holzschn., die theilweise bezeichnet sind. Oval. qu. 8. A. 182.

Die erste Ausgabe 1571 hat lat. Titel: Sacra Biblia etc.

Die zweite Ausgabe 1571 hat einen deutschen Titel: Newe Biblische Figuren etc.

Die dritte ist lateinisch, gleichfalls 1571: Bibliorum utriusque etc.

Die vierte 1577: Biblia Das ist: Die ganze Heilige Schrift etc.

Die fünfte 1579 wie die zweite (nicht, wie Andresen sagt, wie die dritte).

Die sechste 1585: Biblia sacra, ad optima etc.

Die siebente 1593 wie die vierte.

Es kommen auch einzelne Blätter vor der Verwendung im Buche vor, so 12 Bll. aus der Apocalypse in der k. k. Bibliothek in Wien.

70 Bll. aus dem alten Testament mit Passepartout wurden verwendet für das Werk: Chronographiae sacrae utr. Testam. etc. von Jacob Zückwolf. Frankf. bei der Wittwe Wechel 1594.

187) Das neue Testament, Teutsch v. M. Luther. Frankf. bei Feierabend 1585. 4. A. 183.

Ausser den aus den vorigen Nrn. entlehnten Holzschn. kommen 6 Bll. Apostel neu vor.

188) Die Evangelienbilder: Icones novi Testamenti etc. Frankf. bei Feierabend 1571. Mit 93, theilweise bezeichneten Holzschn. qu. 4. A. 184.

189) Die Evangelienbilder: Icones Evangeliorum, d. i. künstliche Figuren etc. Frankf. bei N. Basse 1587. Mit 91 Holzschn. Theilweise bezeichnet und sich wiederholend. Mit lat. und deutschen Versen. qu. 8. A. 185.

In dems. Jahre erschien auch eine lat. Ausgabe.

Ein Theil der Holzstöcke im Werk: Doctor Martini Lutheri — — Biblische Figuren oder wohleingerichtete Kinder-Bibel etc. Delitzsch Christ. Koberstein 1729. Fol.

Titel, 1 Bl. Vorrede und 68 Holzschn. Der Herausgeber bemerkt, dass alle Holzschnitte zuvörderst in M. Luther's Hauspostille angewandt worden seien. Manche Bll. dürften von anderen Stöcken herrühren, da die Bezeichnung nicht auf allen mit der Bezeichn. der Evangelienbilder übereinstimmt. Z. B. tragen hier einige Bll. Amman's Monogr., während es auf den nämlichen Darstellungen der Evangelienbilder fehlt. H. 3″ 6‴, br. 4″ 10‴. Fehlt A.

190) Biblische Figuren: künstliche Vnd wolgerissene Figuren etc. Frankf. 1579. Mit 78 Holzschn. Mit lat. und deutschen beigedruckten Versen. Theilweise bezeichnet. qu. 8. A. 186.

Eine spätere Ausgabe ist von 1587.

191) Das Passional und das Symbolum der Apostel, durch Dr. M. Luther. Frankf. bei Feierabend 1579. Mit 61 Holzschnitten aus vorhergehenden Werken (Nr. 186 u. 190); im Symbolum 4 Apostel aus Nr. 187 und drei neue Blätter dazu: nämlich S. Thomas, S. Simon und S. Matthias. qu. 8. A. 187.

192) Enchiridion veteris et novi Testamenti Autore Johanne Lauterbachio — — cum praefatione D. Johannis Brentij. Biblisches Handbüchlein etc. Frankf. 1573. 8. Mit 280 Holzschn. Wiederholungen aus den Werken No. 186 und 190. 1 Titelbl., 7 Bll. Vorstücke, Bogen A bis Mm. A. 188.

193) Die zehn Gebote: Promptuarium exemplorum etc. Frankf. 1572. Fol. Mit 30 Holzschn., meist Wiederholungen aus vorhergehenden Werken. A. 189a.

Becker erwähnt eine Ausg. von 1574. Spätere Ausgaben in 2 Theilen erschienen 1595, 1607. Die von 1623, Leipzig, durch W. Sturm vermehrte hat nicht die Holzschnitte.

194) Das Buch Josua: H. Bünting, Ueber das Buch Josua etc. Magdeburg bei A. Kirchners. 1589. Fol. Auf dem Titel eine Schlacht mit A.'s Zeichen. qu. 4. A. 189b.

195) Veit Dietrich's Summarien. Frankf. 1567. Fol. Mit 162 Holzschn. Wiederholungen aus vorhergehenden Werken. A. 190.

Eine frühere Ausgabe ist von 1562. Noch frühere haben keine Bll. von Amman.

196) Simon Pauli's Postilla, Frankf. bei P. Schmidt. 1582. 3 Theile. Fol. Mit Holzschn. aus der Bibel vom J. 1571. A. 191.

197) N. Reussner's Emblemata. Frankf. 1581. 4. Mit 122 Holzschn. von V. Solis und J. Amman, aus verschiedenen Werken wiederholt. A. 192.

Eine spätere Ausgabe hat den Titel: Emblemata physica ethica a N. Taurello. Nürnberg, Lochner 1602.

197a) Liber Emblematum D. A. Alciati — Kunstbuch A. Alciati — verteutscht vnnd an Tag geben durch Jeremiam Held von Nördlingen mit schönen lieblichen neuwen, kunstreichen Figuren —. Getruckt zu Franckfurt am Mayn 1580. 8. Fehlt A.

Mit 133 in den Text gedr. Holzschnitten mit Ausnahme der beiden Symbole des Druckers N. Basse auf dem Titel und am Schluss. Die Holzschnitte 1″ 11‴—2″ h. und 2″ 6‴ br. sind von V. Solis und Amman; drei jedoch nur bezeichnet, einer mit dem Zeichen des Amman, zwei mit dem des Solis. Die 1. Ausg. erschien 1567; die Vorrede ist von 1566 datirt. Fehlt A.

198) Luthers Tischreden: Colloquia etc. Frankf. 1568. Fol. A. 193.

In dieser Ausgabe befindet sich nur das unter No. 16. beschriebene Blatt.

In der Ausg. von 1573 sind ausserdem noch 2 Holzschn.: Luthers Bildniss u. Christi Taufe. Beide kommen auch ohne Text auf der Rückseite, also in früherem Zustande, vor.

199) Ph. Melanchthon's Epigramme. Frankf. bei Feierabend, 1583. 4. Mit 96 Holzschn. (Bibl. Szenen aus der Bibel vom J. 1571). A. 194.

200) Theatrum Diabolorum. Frankf. 1569. Fol. Mit der bezeichneten Vignette und 14 Teufeln in einem Oval. 8. A. 195.

201) Geistliches Kräuterbuch von W. Sarcerius. Frankf. 1573. Fol. Einzelne Holzschnitte von Amman aus verschiedenen Bibelwerken wiederholt, die anderen von T. Stimmer. A. 196.

202) Julius Cäsar. Frankf. 1565. Fol. Mit 147 sich oft wiederholenden Holzschn. in Passepartouts (viele aus dem Kriegsbuch). 8. A. 197.

Eine spätere Ausg. ist von 1588.

203) Valerius Maximus. Frankf. 1565. Fol. Mit 3 Holzschn. (Vignette u. zwei Symbole). A. 198.

204) Plutarch. Frankf. 1580. Fol. Mit 49 Holzschn. (einige davon sind von T. Stimmer) aus Livius. A. 199.

Eine spätere lateinische Ausg. erschien 1600.

205) Flavius Josephus. 2 Theile. Frankf. a/M. 1569. Fol. Die Holzschn. sind auch in den verschiedenen Bibeln im Livius etc. enthalten. Fol. A. 200.

Eine zweite Ausg. erschien 1571.

Zwei lat. Ausgaben 1577, 1580, die letzte mit 97 Holzschn.

Im J. 1581 kam eine deutsche Ausg. zu Frankf. a/M. heraus, mit denselben Schnitten wie die Ausgabe von 1571.

206) Titus Livius. Frankf. 1568. (deutsche u. lat. Ausg.) Fol. 136 Bll. Holzschnitte (viele wiederholen sich), fast durchgängig bezeichnet. qu. 4. A. 201.

Es folgten noch Ausgaben 1571 u. 1578. Ausserdem finden sich Separatausgaben der Holzschn. in: Icones Livianae, 1572, 1573 und 1631 Strassburg, letztere mit 111 Holzschn.

207) Die Belgische Geschichte: Annales sive Historiae Rerum Belgicarum etc. Frankf. 1580. Fol. Darin unter Anderem die unter No. 119 u. 121 beschriebenen Holzschn. A. 202.

208) Barlandi's Geschichte der Grafen von Holland, Frankf. 1585. 36 Bildnisse in Holz. 8. A. 203.

209) Paulus Jovius: Warhafftige Beschreibunge etc. 3 Thle. Frankf. 1570. Fol. Darin Holzschn. aus Livius. A. 204.

210) Die General-Chronik. Frankf. 1581. Fol. Holzschn. darin aus anderen Werken. A. 205.

211) Das Constanzer Conciliumbuch. Frankf. 1575. Fol. Darin von A. zwei Holzschn.: Das Concil und Ein Turnier. A. 206.

212) Aventin's Bayerische Chronik. Frankf. 1566. Fol. mit 12 Holzschn., alte deutsche Fürsten vorstellend, auf 6 Stöcken. qu. 4. A. 207.

Es folgen mehrere weitere Ausgaben, bis 1602.

213) Apian's Bayerische Landtafeln. 1567, dann 1568. Darin die alleg. Figuren von Amman. A. 208.

Kopirt von P. Weinherr.

214) Die Kaiserchronik. Frankf. 1588. Fol. Mit 3 Holzschn. von Amman. A. 209.

215) Die türkische Chronik. Frankf. 1577. Fol. Die Holzschnitte darin (63 mit Wiederholungen) aus anderen Werken. A. 211.

216) Reyssbuch des heyligen Lands. Frankf. 1583. Fol. Mit 5 Holzschn. aus andern Werken. A. 212.

217) Die Moscovitische Chronik. Frankf. 1576. Mit 16 Holzschn. Meist mit Monogramm. qu. 8. A. 213.

Eine spätere Ausgabe ist v. J. 1579.

218) Die Chronik von Venedig. Frankf. 1574. Fol. Mit 85 Holzschn. (Dogenbildnissen). 8. A. 214.

219) Die Ungarische Chronik. Frankf. 1581. Fol. Die meisten Holzschn. sind von A. aus anderen Büchern. A. 215.

220) Skanderbeg. Frankf. 1577. Fol. Die meisten Holzschn. von Amman, jedoch aus Livius und anderen Büchern. A. 216.

221) Geschichte der Ritter G. u. C. von Frundsberg. Frankf. 1568. Fol. Darin 2 Holzschn. von A. und zwar die schon beschriebenen No. 8 u. 70. A. 217.

222) Das Heldenbuch. Frankf. 1590. 4. Mit 30 Holzschn. von Amman. qu. 8. A. 218.

222a) A. Saur. Straffbuch. Frankf. 1581. Fol. Mit Holzschn. von J. Amman. Fehlt A.

223) Die berühmten Frauen des Boccaccio. Frankf. 1566. 8. Darin von Amman 47 Holzschn. qu. 8. A. 219.

224) Terenz. Frankf. 1574. 8. Mit 6 Holzschn., alle mit Monogramm. 8. A. 220.

Die zweite Ausg. ist von 1585, eine dritte von 1587.

225) Reinecke Fuchs. Frankf. 8. Mit 56 Holzschn. qu. 16. A. 221.

Zu vielen Ausgaben. Eine erste, Andresen unbekannte ist vom J. 1567, dann von 1574, 1579, 1580, 1584, 1585, 1588 und 1595. Auch zwei Hamburgische 1604 und 1606.

226) Tob. Fendt's Grabmäler. Frankf. 1585. Darin ausser dem radirten Titelblatt (s. Nr. 157) zwei Holzschnitte von Amman: ein hl. Bischof und der Initialbuchstabe C. A. 222.

227) Die Bambergische Halsgerichtsordnung. Bamberg 1580. Fol. Darin 2 Holzschn. von Amman. A. 223.

228) Vom Ursprung des Adels. Frankf. 1564. Fol. Mit zwei Holzschn. Vignetten von Amman. A. 224.

229) Das Turnierbuch in 2 Abtheilungen, die gewöhnlich verbunden sind. Frankf. 1566. Fol. Mit 55 Holzschn. von Amman. 4. A. 225.

Einige Holzschn. daraus kommen auch vor in: Pandectae triumphales. Frankf. 1586. Fol. Im 2. Theil. A. 225a.

230) Leon. Fronsperger's Kriegsbuch. 3 Thle. Frankf. 1571—73. Mit vielen Radirungen (s. Nr. 44—70) und Holzschn. (die sich oft wiederholen) in Passepartouts. 4. A. 226.

Fernere Ausgaben sind von 1578, 1596, 1819. Ausserdem die erste unbekannte Ausgabe von 1566. Vier Bll. daraus kamen in die »Kriegspractica«. Frankf. 1578. Fol. A. 227. Auch wurde ein Theil besonders mit Gedichten von H. Sachs ausgegeben.

231) Wappenbuch des hl. Römischen Reichs. Frankf. 1579. Fol. Mit 12 Holzschn. von Amman. A. 228.

232) Das Augsburgische Geschlechterbuch. Frankf. 1580. Fol. Nur die Titelblätter und 4 Holzschn. von Amman. A. 229.

233) Das Wappen- u. Stammbuch. Latein. u. deutsch. Frankf. 1579. 4. 167 Holzschn. Mit Wiederholungen; von 168—246 nur Wiederholungen leerer Wappenschilder. A. 230.

Eine 2. Ausg. erschien 1589. Holzschn. daraus wurden auch in anderen Büchern benutzt,

so auch bei einem Gedicht auf die Hessischen Landgrafen von B. Praetorius. (A. 210.)

234) Künstler und Handwerker (Eygentliche Beschreibung Aller Stände auf Erden etc. etc. Durch Hans Sachsen etc.). Frankf. 1568. 4. Mit 132 meist bezeichneten Holzschn. 8. (Der Andresen unbekannte Holzschn. No. 125 hat die Aufschrift: Dux exercitus. Der Führer der Landsknechte.) A. 231.

In dems. J. erschien auch eine lateinische Ausg.; eine Wiederholung beider erfolgte 1574. Die Holzschn. wurden auch in verschiedenen anderen Werken benützt, so in Piazza universale, Frankf. 1659; Ausgabe des Plinius, Frankf. 1618; Wolf, Lectiones etc. Lauingen 1600; die Apotheke im Confectbuch 1567. A. 256.

Sechs Bll. Handwerker kommen in guten Kopien vor in: P. Lacroix, Histoire de L'orfèvrerie - Joaillerie. Paris 18 0. Die Apotheke, auch in Kopie, in Lacroix und Seré, Le Moyen âge et la Renaissance. Paris 1849. — Kopien des Briefmalers und Formschneiders in: J. Jackson, A Treatise on Wood Engrawing. London 1839. gr. 8. — Ueber 30 Kopien von Handwerkern und Gewerbsleuten in: P. Lacroix, Moeurs, Usages et Costumes au Moyen Age etc. Paris 1871.

235) Trachtenbuch der kath. Geistlichkeit. Frankf. 1585. Mit 102 Holzschn., die geistl. Per onen in ganzer Fig. 8. A. 232.

In dems. J. erschien auch eine latein. Ausg. Spätere Ausg. sind von 1587, 1599, 1661. Die Holzschn. wurden auch für andere Werke verwendet, so im Tractat Von dem Dreyfachen Ritterstand, Frankf. 1593. 4., in Wolf: Lectiones etc. Lauingen 1600.

Kopien in Kupferstich sind von Steidbeck aus Frankf.

236) Das Frauentrachtenbuch, lat. (Gynaeceum, Sive Theatrum mulierum etc.) und deutsche Ausg. Frankf. 1586. 4. Mit 122 Holzschn., ganze Fig. 8. A. 233.

Kopien in Kupferstich von Steidbeck.

237) H. Weigel's Trachtenbuch. Nürnberg bei Weigel 1577. Fol. Das Titelbl., das Nürnb. Wappen (mit Zeichen), und einzelne Holzschn. von Amman. kl. Fol. A. 234.

238) Das Kartenspielbuch: JODOCI AMMANNI, CIVIS NORIBERGENSIS, CHARTA LUSORIA etc. Nürnberg bei L. Heussler; 1588. 4. Das seltenste Werk des Meisters. 55 Darstellungen. gr. 8. A. 235.

Wenn A. überhaupt in Holz geschnitten, so sind diese Bll. sicher von ihm.

Kopien von E. Byfield in W. Singer: Researches into the history of playing cards, London 1816.

239) Das Stamm- und Gesellenbuch. Deutsche u. latein. Ausgabe. Frankf. 1579. 8. Mit 166 Holzschn., 32 Darstellungen, ausserdem leere Wappen in vielen Wiederholungen. A. 236.

240) Das Kunst- und Lehrbüchlein. Deutsche u. lat. Ausgabe. Frankf. 1569. 4. Mit 107 Holzschn. 4. A. 237.

Die bei Andresen fehlenden Bll. sind folgende:
Spazierendes Paar. No. 1)
Sitzender Türke mit Schwert u. Scepter. No. 103)
Der Türke mit d. Streitkolben. No. 104)
Das nackte Liebespaar vom Tode überrascht. No. 105)
Das Wappen mit dem Löwen. No. 106)

Die erste Ausgabe ist, wie bemerkt, von 1569, nicht von 1578. Diese (Zürich) ist die zweite (*Notiz von L. Gruner*). Weitere Ausgaben von 1580 in 2 Thl., von 1599, von 1669.

241) Das Thierbuch. Frankf. 1569. 4. Mit 104 Thierdarstellungen qu. 8. A. 238.

Die spätere Ausg. von 1592 hat 107 Bll. Ferner gibt es Ausg. von 1579, 1592, 1612, 1617. Auch wurden die Holzschn. theilweise in Neuwer Wunderbarlicher Thiergarten etc. Frankf. 1601, 4. und in Oeconomia Ruralis, Mainz 1645., Fol., verwendet.

Sieben Kopien in J. Coleri Calendarium perpetuum, Wittenberg 1613. 4.

242) Plinius' Naturgeschichte. Frankf. 1565. Fol. In 7 Aufl. bis 1651. Darin Holzschnitte Amman's aus anderen Werken. A. 239.

243) Jagd- und Forstrecht. Frankf. 1581. Fol. Darin Holzschn. aus dem Thierbuch. A. 240.

244) Das Jagdbuch, Frankf. 1582. Fol. 116 Holzschn. mit Wiederholungen. A. 241.

Im Auszug erschienen mit dem Titel: Künstl. Figuren von allerlei Jagd- und Waidwerk. 1582. A. 243.

245) Das Feld- und Ackerbaubuch. Frankf. 1583. Fol. Darin Holzschn. aus anderen Werken. A. 244.

246) Fugger, Von der Gestüterei. Frankf. 1584. Fol. Mit 39 Holzschn., die theilweise aus anderen Werken rühren. A. 245.

247) Kunstreiche Figuren der Reutterey. Frankf. 1584. 4. Mit 97 Holzschn. A. 246.

Eine grössere Ausg. erschien 1584 in Frankf. Fol.

248) Fayser's Hippiatria. Augspurg 1576. Fol. Darin das Titelbl. u. die Abbildung eines Pferdes. A. 247.

249) Flav. Vegetius' Kunst der Artzeney. Frankf. 1565. 4. Holzschn. aus versch. Werken. A. 248.

250) J. Rueff's Hebammenbuch. Deutsche u. lat. Ausg. Frankf. 1580. 4. Mit 74 Holzschn. 8. A. 249.

Es folgten mehrere Ausgaben; 1583, 1587, 1600, 1602. Einzelne Bll. in Albertus Magnus. Frankf. 1581. 4. A. 251.

251) Theophrast Paracelsus' Wund- u. Arzneibuch. Frankf. 1566. Fol. 28 Holzschn. mit Wiederholungen. A. 250.

252) Lonicer's Kräuterbuch. Frankf. 1578. 2 Thl. Fol. Darin Lonicer's Porträt u. Titelvignette v. A. A. 252.

253) M. Rumpolt's Kochbuch. Frankf. 1587. Fol. Darin 9 Holzschn. von Amman. 4 u. qu. 4. A. 255.

Weitere Ausgaben von 1581, 1587, 1604.

254) Brechtel's Büchsenmeisterei. 1591. Mit 13 Holzschn. von J. A. A. 257.

III. Zweifelhafte Blätter.

a. Radirungen.

1) Abraham Jenckwitz von Breslau. Becker 119. Das Monogramm ist nicht J. A. sondern A. J. Nicht von Amman.
2) Urban von Treubach. B. 120. Das Monogr. ist A. M. Nicht von Amman.
3) Brustb. des Hofnarren Claus. Fol.
4) M. Schenk. qu. Fol.
5) Die Eroberung von Mastricht 1576. Fol. Vielleicht von s. Schüler Al. Mair.
6) Die Einnahme von Antwerpen 1576. Fol. Wie das vorige.
7) Volksfest auf dem Eise eines grossen Flusses.

gr. qu. Fol. Drugulin's Lagerkat. 1857, No. 2252, der es übrigens unter Vorbehalt dem Amman zuschreiben möchte.

8) Die sieben Künste von Bacchus und Pluto verfolgt. A. 97. Obwol von Andresen bezweifelt, doch von ihm unter die ächten Bll. aufgenommen.
9) Die Männer- und Frauenbüsten. Grabstichelarbeit. A. 138. Wol nach einer Zeichnung des Künstlers.
10) Das Wappen der Haller v. Hallerstein. A. 225. Wie No. 8.
11) Eine Tellerverzierung. A. 251. Wie No. 8.

b. Holzschnitte.

12) Die Holzschn. im Buche: Die Fechtkunst etc. Strassburg 1570.
13) In: Amadis aus Frankreich 2 Thle. Frankf. 1574. Vielleicht nach seiner Zeichnung.
14) Im Werke: G. Bartisch, Augendienst. 1583 in Dresden.
15) Im Eulenspiegel. Frankf. 1567. 8.
16) Drei Türken. Vielleicht Bruchstück eines grösseren Blattes. A. 70.

b) Nach ihm radirt und geschnitten:

1) Christus zwischen den Marterwerkzeugen. Radirung. Bez. mit W. S. und J. A. von W. Stuber. 4.
2) Christus am Kreuz. B. Jenichen fec. 4.
3) Bacchus von Ch. Stimmer.
4) Silen. 8. Lith. nach einer Federzeichnung von N. Strixner. Münchner Handzeichn. Werk No. 97.
5) Ein auf einem Delphin reitender Triton spielt die Violine. Von dems. In demselben Werke No. 75.
6) Die vier Jahreszeiten. 4 Bll. Rad. von B. Jenichen. qu. 8.
7) Die vier Elemente. 4 Bll. Rad. von dems. qu. 8.
8) Die alten Monarchien. 4 Bll. Rad. von Heinr. Ulrich. qu. 4.
9) Marodirende Soldaten auf einem Bauernhof. Justus Sadeler sc. qu. Fol.
10) Der Narrenkäfig, 1589. Rad. vom Monogrammisten M. Q. Fol.
11) S. Feyerabend. Holzschn. kl. 4. Chr. Stimmer fec.
12) Dessen Wappen. Von dems.
13) Hans Sachs. Halbfig. am Schreibtisch, æt. 73. Radirung. 8. B. Jenichen fec. (Fehlt B.)
14) Jac. Schegkius, Arzt, 1511—87. Halbfig. Aet. 69. Läderlin sc. 1581. Holzschn. Fliegendes Blatt mit Versen. 8.
15) Frauenbüste. Radirung von einem anon. franz. Künstler. 8.
16) Speculum justificationis, unten die Wappen des Gundlach und Furleger. 1595. Gest. von Al. Mair. Justus Amman Norinbergae pinxit. gr. Fol.
17) Wappen mit dem Bergmann, zu einem Glasbilde. Nach der Zeichnung von Th. Hudemann phot. 4. In: K. Hudemann, Cabinet der Handzeichnungen.
18) Die Thiere. Radirte Folge von 18 Bll. von Steph. Hermann. qu. 8. (Andresen führt sie sowol unter den nach A. gest. Bll. als unter den Originalen No. 194—211 an.)
19) Ein Bl. mit 10 Köpfen, Radirung vom Meister M. F. nach einer Zeichnung. (Kab. Birckenstock.)

s. C. Becker, Jobst Amman. Leipz. 1834. — Andresen, Der Deutsche Peintre Graveur. Jost Amman, I. 99—448. — J. C. Füsslin's Gesch. der best. Künstler in der Schweiz. Zür. 1769. I. 56. — Heineken, Dict. — Huber u. Rost, Handb. I. 214. — Bartsch P. Gr. IX. 351. — Passav. III. 463. — Heller, Nachträge. — Nagler, Monogr. passim; insbesondere III. 1768. — Fr. Bartsch, die k. k. Kupferstichsammlung in Wien, No. 1698—1710, 2610. — R. Weigel: Facsimile's von Handzeichnungen No. 30—32.

J. E. Wessely.

Amman. Jeremias Amman, Kupferstecher, arbeitete um 1660—71 zu Schaffhausen und fertigte verschiedene nur mittelmässige Bildnisse (nach C. Meyer und Anderen). An dem unter No. 1 angeführten Werke hatte auch sein Sohn Johann Theil.

IAm.Sc. I.Am.Sc.

Von ihm gestochen:

1) Mehrere Platten in: Imperatorum Romanorum Numismata, von Ch. Patin. Argentinae, S. Pauli 1671. Zumeist nach den Zeichnungen von F. Chauveau; zwei nach T. Roos. Fol.
2) Andromeda an den Felsen geschmiedet. Nach Conrad Meyer. 4.
3) Karl Drelincourt. 1666. Bez. Jer. Am. fe. 4.
4) Titelbl. zu M. Zeiller, Itinerarium Germaniae. Strassburg 1674. Fol. Gest. nach B. Hopfer 1672.

**

Johann Amman, Kupferstecher in Schaffhausen, der Sohn des Vorigen, arbeitete vor und um 1700, wahrscheinlich bis 1720. Auch dessen Arbeiten sind, wie die des Vaters, in handwerksmässiger Weise, nur noch gewöhnlicher, gehalten. Da er an dem Werke No. 1 Theil genommen haben soll, muss er schon 1670 thätig gewesen sein. Sonst kommen von ihm besonders Bildnisse von Standespersonen und Geistlichen aus Zürich und Bern vor.

Von ihm gestochen:

1) Einige Bll. in: Imperatorum Romanorum Numismata. Argent. S. Pauli 1671. Fol. s. Jeremias Amman No. 1.
2) Die Bildnisse in: Abbildungen aller Obersten Herrn Pfarrerern, welche seit 1519 in Zürich etc. bis zum Reformationsjubiläum 1718 gelebt haben. 15 Bll. in Medaillons mit der Schrift: Joh. Amman scul. et excud. Scaphus. Fol.
3) Mich. Grass.
4) Jac. Wilh. Imhoff, Jurist 1651—1728. Gürtelbild von vorn. Unten das Wappen: Joh. Amman sculp. Scaphus. Fol.
5) Wolfg. Andr. Lauterbach, Jurist, Professor in Tübingen 1618—1678. Brustb. in ovaler Einfassung mit Wappen. Hic fuit — honore viri. Joh. Amman sculp. Scaphus. Fol.

6) Jean Lock, Philosoph (der englische Philosoph John Locke?).
7) Hugo Pelletarius, Jurist.
8) Christ. Math. Pfaff, Theologe.
} diese drei von Heineken angeführt.
9) Gabriel Schwederius, Jurist, Prof. in Tübingen 1648—1735. Gürtelb. in ovaler Einfassung. Ecce Virum — ipse suum. Joh. Amman sculp. Scaphus. Fol.

s. Füssli, Künstl.-Lex. II. und Zusätze. — Heineken, Dict. — Nagler, Monogrammisten. III. 1882.

* *Wessely.*

Amman. J. J. Amman, sonst unbekannter Künstler des vorigen Jahrh., radirte:

Landschaft. Dorfgasse, vorn ein Mann mit einem Pferd. J. J. Amman. P. A. sculp. M. Apr. 1771.

W. Schmidt.

Amman. s. auch **Ammon.**

Ammanati. Giovanni Ammanati (oder de Ammannati) von Siena, machte 1331 mit dem Tischlermeister Giovanni Talini die Zeichnungen zu dem schönen Holzmosaik an den Chorstühlen des Doms zu Orvieto, das unter seiner Oberleitung ausgeführt wurde. Noch 1350 war er Obermeister bei dieser Arbeit.

s. Della Valle, Storia del Duomo di Orvieto. pp. 109. 115. 275. 282.

Fr. W. Unger.

Ammanati. Bartolommeo Ammanati (Ammannati), Bildhauer und Architekt, einer der namhaftesten Meister in der Uebergangszeit von der Renaissance zum Barockstil, der zur Ausbildung des letzteren wesentlich beigetragen hat.

I. Sein Leben in Venedig, Florenz und Rom. Seine plastischen Arbeiten. Ammanati als Bildhauer.

Er war der Sohn eines Antonio di Antonio zu Settignano bei Florenz, geb. den 18. Juni 1511. Im zwölften Jahre verlor er seinen Vater. Da ihn, wie Baldinucci berichtet, die geringe Hinterlassenschaft desselben zur Wahl eines Berufes nöthigte und er zur Bildhauerei besondere Neigung fühlte, begab er sich zu Baccio Bandinelli in die Lehre. Indessen so ganz gering war die Hinterlassenschaft nicht; sie bestand in einem Gütchen im Werthe von 300 Dukaten und einem Hause, das etwa das Doppelte werth war; die Noth war es also sicher nicht, die ihn in erster Linie der Kunst zutrieb. Bei Bandinelli blieb er nicht lange; er hörte von dem grossen Erfolge, mit welchem Jacopo del Sansovino in Venedig arbeitete, fühlte wol auch was seinem Meister Baccio trotz allen Ansehens, in dem er stand, zum grossen Künstler fehlte, verliess daher dessen Werkstatt und ging zu Sansovino nach Venedig. Nachdem er sich dort für seine weitere Ausbildung fleissig umgethan (wobei er sich mit anderen Schülern Sansovino's an den plastischen Arbeiten für die Bibliothek S. Marco betheiligt haben soll), kehrte er nach Florenz zurück und studirte nun vorzüglich nach Michelangelo's Grabmälern der Mediceer in der neuen Sakristei von S. Lorenzo. Bald zeigte er sich befähigt zu selbständigen Arbeiten. Unter seinen ersten Werken waren ein Relief mit Gott-Vater und einigen Engeln am Altar der hl. Martyrer Ganaliel u. s. f. im Dom zu Pisa (bez.: OPUS FACTUM AN. SAL. MDXXXVI. MENSIS JANUARII; noch daselbst), eine Leda für den Herzog Guidobaldo II. von Urbino (nicht erhalten) und drei lebensgrosse Marmorstatuen für das Grabmal des Dichters Sannazaro in Neapel. Nach Urbino berufen, hatte er für den verstorbenen Herzog Francesco Maria in S. Chiara das Monument zu fertigen, das indessen als zu kolossal aus der kleinen Kirche entfernt wurde und später zu Grunde ging. In Florenz wieder eingetroffen erhielt er dort einen grösseren Auftrag, der ihm aber nur zu Aerger und Verdruss ausschlagen sollte. Als er für die Kirche S. Annunziata das Marmorgrabmal des Römers Maria Nari ausgeführt hatte, verhinderten besondere Umstände und auch, wie es heisst, die Missgunst des Bandinelli seine Aufstellung, so dass die Statuen desselben zerstreut und an verschiedenen Orten des Klosters untergebracht wurden (in der Kirche eine Statue des die Welt überwindenden Glaubens). Dadurch war ihm der Aufenthalt in der Heimat verleidet. Er ging aufs Neue nach Venedig, wo er diesmal einen vier Ellen grossen Neptun von istrischem Marmor fertigte, der auf dem Markusplatze aufgestellt wurde, übrigens dort seinen Platz nicht lange behauptet zu haben scheint.

Vor oder um 1544 begab er sich dann nach Padua; und hier fand er durch den reichen und kunstliebenden Rechtsgelehrten Marco Mantova Benavides mehrfache Beschäftigung. Dieser hatte in seinem Hause, der heutigen Casa Venezze oder Aremberg, eine kostbare Kunstsammlung; A. hatte als würdigen Eingang zu derselben einen triumphbogenartigen Bau, mit den Statuen des Jupiter und Apollo in den Seitennischen, zu errichten, sowie eine 25 Fuss hohe aus acht grossen Marmorblöcken zusammengesetzte Statue des Herkules (noch vorhanden, aber in sehr beschädigtem Zustande). An der achteckigen Basis waren sechs Thaten des Herkules in Basrelief dargestellt. Benavides selber war über den Koloss entzückt; Palladio, Sansovino und andere ausgezeichnete Künstler, so schrieb er an den Erzbischof von Florenz, seien erstaunt über den grossen Erfolg eines so jungen Meisters in einem so schwierigen Unternehmen. Es war die Zeit, wo man das Grosse in dem Kolossalen fand und die Kunst begonnen hatte mit der wuchtigen Darstellung der Körperformen zu prunken. Eine solche Kunst war mit den Absichten der Besteller vollkommen im Einklang. Es ist ganz bezeichnend, dass sich Benavides noch bei seinen Lebzeiten († 1582) ein prachtvolles Grabmal in der Kirche degli Eremitani setzen liess, das sein eigenes Bildniss zeigt, die allegorischen Figuren

von Ehre und Ruhm zu dessen Seiten, zu den Füssen Wissenschaft und Arbeit und über ihm die Unsterblichkeit in drei Genien. Auch dieses Monument fertigte Ammanati. Es befindet sich noch in jener Kirche, ganz von Marmor; nur die Statue des Benavides ist aus Thon, da an ihre Stelle eine aus Erz treten sollte. Die Inschrift gibt die Zeit an, da das Denkmal gesetzt wurde: Marcus Mantua Benevidius etc. Mausoleum hoc sibi vivens fieri curavit Mense Majo MDLXVI; ausserdem noch den Namen des Künstlers.

Noch vor Errichtung dieses Werkes hatte sich A. in Loretto vermält. Der Ruf seiner Tüchtigkeit als Bildhauer muss schon gegen Ende der vierziger Jahre in Italien verbreitet gewesen sein. Es wird erzählt, dass Antonio Battiferri aus Urbino, der seine sehr anmuthige und ungewöhnlich begabte Tochter Laura (geb. 1523) mit einem Manne von hervorragender künstlerischer Bedeutung verbinden wollte, diese Ehe dem Meister vorgeschlagen habe. Wie dem auch sei, A. hatte das seltene Mädchen wol schon am Hofe von Urbino kennen gelernt, wo sie zu den Damen der Herzogin Vittoria Farnese gehörte; die Wünsche des Vaters mögen dann die Heirat um so leichter zu Stande gebracht haben. Ungern liess die Herzogin die junge Laura, die sich als Dichterin damals schon auszeichnete, späterhin zu ansehnlichem Ruf kam und von Bernardo Tasso der Stolz Urbino's genannt wurde, von sich gehen und trug ihr lange nach, dass sie ihren Hof hatte verlassen können. Die Vermälung fand am 17. April 1550 in der Santa Casa zu Loretto Statt. A. scheint mit der begabten Frau auch geistig innig verbunden gewesen zu sein, und wie wir noch sehen werden, in seinen Anschauungen manchen Einfluss von ihr erfahren zu haben.

Gleich nach der Hochzeit begab er sich nach Rom, wo er schon vorher einmal, noch zu Lebzeiten Paul's III. († 1549), sich aufgehalten und einige dekorative Arbeiten zu der Aufführung einer Komödie im Palaste Colonna geliefert hatte. Nun nahm er seinen Wohnsitz für längere Zeit daselbst, um sich mit besonderem Fleisse auch den architektonischen Studien zuzuwenden. Doch betrachten wir vor den Leistungen des Baumeisters erst noch seine übrigen plastischen Arbeiten. Zunächst betheiligte er sich an den Grabdenkmälern, welche Papst Julius III. (1550—1555) für seinen Oheim — den Kardinal Antonio de' Monti — und seinen Grossvater (nach Anderen Grossoheim) in S. Pietro in Montorio errichten liess. Die Ausführung des Monumentes des Kardinals war schon dem Raffaello da Montelupo übergeben gewesen; da aber Michelangelo, welcher mit der Besorgung der ganzen Angelegenheit vom Papste betraut war, an den Arbeiten dieses Meisters für das Grabmal Julius II. in S. Pietro in Vincoli kein Gefallen fand, wandte er die Bestellung dem Ammanato zu, der sich nun in Gemeinschaft mit Vasari, von dem die Entwürfe herrührten, dem Werke unterzog. Michelangelo erwies sich bei dieser Gelegenheit gegen den jüngeren Meister doppelt gütig. A. hatte einst in Florenz mit Nanni di Baccio Bigio Zeichnungen des Michelangelo einem von dessen Schülern entwendet. Die Sache war vor Gericht gekommen und zwar als jugendliche Unbesonnenheit behandelt, immerhin aber von Michelangelo selber übel vermerkt worden. Dennoch empfahl er nun den Meister, und seitdem stellte sich zwischen beiden ein Verhältniss her, worin der ältere dem jüngeren, trotz einzelner Streitigkeiten, seine Gunst und Empfehlung fortwährend angedeihen liess und ihm dieser dafür in Liebe und Verehrung sein Leben lang zugethan blieb. A. fertigte an jenen Denkmälern insbesondere die Nischenfiguren der Religion und der Gerechtigkeit, sowie die liegenden Statuen der Verstorbenen. Nachdem dieses Werk vollendet war, liess der Papst durch ihn und Vignola den Brunnen in seiner Villa vor der Porta del Popolo an der Via Flaminia ausführen, der, nach der Zeichnung Vasari's begonnen, mit verschiedenen alten und modernen Statuen verziert wurde und von der Hand Ammanati's insbesondere einige anmuthige Kinderfiguren erhielt.

Nach Vollendung dieser Arbeiten begab sich A. gegen das Ende der fünfziger Jahre wieder nach Florenz; er meinte in Rom für seine Werke nicht nach Verdienst belohnt zu sein und dachte in der Heimat es besser zu finden. In der That wurde er von dem Herzoge Cosimo I. freundlich aufgenommen und ihm zunächst für den grossen Saal des Palazzo vecchio die Errichtung eines Brunnens übertragen, mit sechs allegorischen Kolossal-Statuen, welche sich auf das Wasser und seine Entstehung beziehen (Juno, Ceres, aus deren Brüsten das Wasser quillt, Fluss Arno, Quelle des Parnasses, Stadt Florenz und Die Mässigkeit mit dem Wahlspruche des Herzoges: eine ziemlich willkürliche Zusammenstellung in der Weise jener Zeit). Der Brunnen kam jedoch nicht in den Palazzo vecchio und wurde vom Grossherzog Franz I. nach Pratolino versetzt, von wo dann später einige Statuen in den Garten des Palazzo Pitti kamen. Dann fertigte er für den von Tribolo erbauten Brunnen zu Castello eine kolossale Erzstatue des Herkules, wie er den Antäus erwürgt, welch letzterer gleichsam in Folge des Druckes aus dem Munde Wasser ergiesst: wie man mit Recht bemerkt hat, ein gewöhnliches Motiv, für dessen Trivialität die mittelmässige Ausführung keinen Ersatz bietet, wenn auch das Werk von Michelangelo gerühmt wurde; ferner für dieselbe Stadt die bronzene Riesenstatue des vor Kälte zitternden Apennin, ebenfalls als Brunnenfigur. In dieselbe Zeit fallen noch die Bronzestatuen eines Mars, einer Venus und zweier Knaben (unseres Wissens nicht mehr erhalten).

Wir fügen hier gleich seine übrigen plastischen

Arbeiten bei, indem wir der Zeit etwas vorgreifen und seine architektonische Thätigkeit noch bei Seite lassen. Um 1558 hatte der Grossherzog Cosimo auf den Vorschlag des Bandinelli einen grossen Marmorblock zu Carrara gekauft, aus dem ein Koloss gemeisselt werden sollte. Bandinelli hatte sich Hoffnung auf die Bestellung gemacht, schon im Steinbruche den Block behauen, ihn dann heimlicher Weise nach Florenz schaffen lassen, um ihn seinem Modell weiter anzupassen, ja sogar in der Loggia dei' Lanzi die Werkstatt errichtet, wo er das Werk ausführen wollte. Dem Fürsten sollte nichts Anderes übrig bleiben, als ihm das Werk zu übertragen. Allein Ammannati und Benvenuto Cellini wussten den Herzog zur Anordnung einer Konkurrenz zu veranlassen; zudem starb Bandinelli im J. 1559 und konnte nicht einmal an dieser Theil nehmen. Unter den eingelieferten Modellen fanden diejenigen von Ammanati, Benvenuto Cellini und Giovanni Bologna den meisten Beifall (auch Vincenzio Danti und Franc. Cioli, gen. Il Moschino waren vertreten); und eigentlich wäre dem Bologna, dessen Modell für das schönste erklärt wurde, die Aufgabe zugefallen, wenn er nicht dem Grossherzoge zur Ausführung eines so grossen Werkes zu jung erschienen wäre. A. hatte den guten Einfall, ein kleines Wachsmodell seines Entwurfs an Michelangelo nach Rom zu schicken, zur Begutachtung und mit der Bitte ihn, falls er Gefallen darau fände, dem Grossherzoge zu empfehlen. Das geschah denn auch, und so kam der Auftrag in die Hände unseres Meisters. Auch wurde das grosse Modell, das er nun in einem eigens für ihn hergerichteten Raume in der Loggia dei Lanzi fertigte, für besser gehalten als dasjenige Cellini's, und ihm in Folge dessen nicht bloss die Ausführung der Kolossalstatue übergeben, sondern überhaupt der ganze Brunnen, den diese als Hauptfigur zieren sollte. Der Grundstein zu demselben, der noch heute auf dem Platze neben dem Palazzo Vecchio die Hauptstelle einnimmt, wurde 1571 gelegt, und das fertige Werk im Juni 1575 enthüllt. In der Mitte einer grossen Schaale erhebt sich zwischen Wasserstrahlen der marmorne Koloss des Neptun, stehend auf einer von vier Meerpferden gezogenen Muschel, zwischen seinen Füssen drei spielende Tritonen. Im weiteren Umkreise vier kleinere Gruppen von Kinderfiguren, Meergeschöpfen, Füllhörnern u. dergl.; dann auf Postamenten vier Statuen von Meernymphen und Meergöttern, jede derselben zwischen zwei Satyrn; diese Gruppen sämmtlich von Erz.

Was A. vermocht und geleistet hat, das zeigt am deutlichsten der Neptunsbrunnen, sein grösstes Werk. Schon oben ist bemerkt, wie diese Epoche, und insbesondere auch Ammanati, das Grosse und Monumentale im Kolossalen fand; an die Stelle des Ausdrucks innerer Grösse in mächtig aufgefassten Formen trat die äussere Ausdehnung, die räumliche Vergrösserung der Verhältnisse. A. folgte hierin dem nicht unbedenklichen Vorgang des Michelangelo; nur dass diesem, bei der inneren Gewalt seiner Auffassung, für die Heldenhaftigkeit der Gestalten bisweilen das menschliche Maß nicht genügte, während umgekehrt A. zunächst an riesige Formen denkt, in der Meinung, dass damit schon ein mächtiges Leben zur Erscheinung komme. Daher bringt er auch zu den Füssen seines Neptuns die kleinen Tritonen an, um die Körpergrösse desselben durch den Kontrast erst recht hervorzuheben; allein es entsteht dadurch nur ein Missverhältniss, indem jene kleinen Wesen, wie Cicognara nicht unrichtig bemerkt, unzeitigen Frühgeburten gleichen und jedenfalls neben der ungeheuren Wucht des Neptun nur eine undeutliche Kreuzung von Linien ergeben. Uebrigens ist diese Zusammenstellung schon zu Lebzeiten Ammanati's, wie uns Borghini berichtet, getadelt worden. Die räumliche Grösse des Kolosses aber macht keine Wirkung; nichts bekundet in ihm eine innere Gewalt des Lebens, und die Einfachheit seiner Haltung mit den gleichmässig herabfallenden Armen ist bloss nüchtern und schwerfällig. Freilich könnte ihn in der Anordnung der Figur der schon durch Bandinelli behauene Stein gehindert haben; der Meister schrieb am 5. April 1561 an Michelangelo, dass er nun an dem Block arbeite, aber dadurch, dass er nur so wenig Marmor mehr wegnehmen könne, weit mehr Mühe und Sorge habe, als wenn er noch Viel wegzunehmen hätte. Allein auch sein Herkules zu Padua zeigt die nämliche Leere und Einförmigkeit. Der Künstler war offenbar nicht im Stande die Fülle dieses leiblichen Daseins mit einem Gedanken zu beseelen.

Aehnlich verhält es sich mit der Behandlung der Form an sich. Zwar zeugt diese noch im Allgemeinen von Verständniss des Körpers; allein es fehlt das feinere Leben in Bau und Bewegung, die Anmuth im Fluss der Linien und Flächen, kurz jene Empfindung für die in den Formen wirkende Kraft, welche die gute Plastik der Renaissance auszeichnet. So wird aus der Leichtigkeit, welche A. in der Haltung seiner Kolosse anstrebt, vielmehr Schwäche, und diese anspruchsvollen Riesen erscheinen nahezu kraftlos. Natürlich zeigen die kleineren Figuren des Meisters ähnliche Mängel, wenn es ihm auch in manchen derselben eher gelingt, eine gewisse Anmuth und Leichtigkeit zum Ausdruck zu bringen. Man fühlt deutlich in ihnen den überwiegenden Einfluss des Michelangelo, insbesondere im Studium der dekorativen Figuren an der Sistinadecke, das nicht selten bis zur Nachahmung geht. Doch hat dadurch A. in den Tritonen und Panen des Neptunbrunnens die Wirkung eines gewissen Schwebens und spielender Bewegung zu erreichen gewusst. — Vorwiegend michelangeleske Züge zeigen auch die Grabmäler des Künstlers, und neben der Manier, welche

die nachbildende, dabei aber anspruchsvolle Kunst der Späteren unausbleiblich mit sich bringt, finden sich nur wenige Züge von einfacher natürlicher Schönheit. Mit einer gewissen Leere und Gleichgültigkeit tragen auch hier die allegorischen Figuren ihre Formen, ihre zum Theil gewaltsamen Geberden zur Schau. Doch sind die Figuren an dem schon erwähnten Denkmal des Benavides zu Padua in der Bewegung nicht ohne Adel, auch der Aufbau des Ganzen von einer gewissen Schönheit. Dagegen trägt ein späteres Grabmonument des Meisters, das Gregor XIII. im Campo Santo zu Pisa einem Neffen, dem berühmten Juristen Giovanni Buoncompagni, 1574 errichten liess — mit der Statue des Heilands, welcher die Wundenmale zeigt, zwischen den Figuren der Gerechtigkeit und des Friedens —, erst recht jene Eigenschaften an sich; und noch mehr die Stuck-Statuen, welche A. in einigen Florentiner Kirchen (Baptisterium; S. Giovannino) errichtet hat.

So lässt sich A. als Bildhauer, obwol ihm grosse Aufgaben zufielen, nur eine mittelmässige Bedeutung zusprechen. Wenn er einerseits die gar zu derbe und doch prunkende Gewöhnlichkeit, welche die Figuren Bandinelli's kennzeichnet, zu vermeiden weiss, so bleibt er doch andrerseits hinter der anmuthigen Lebendigkeit des Giovanni Bologna weit zurück. Es fehlt überhaupt seinen plastischen Werken an Selbständigkeit und Charakter. Die Nachbildung Michelangelo's musste, wo es an einem eigengearteten Talent und an plastischem Lebensgefühl fehlte, zu einer Manier führen, die nur die Spuren des Verfalls zeigte und in den anspruchsvollen Gebilden die innere Leere nicht verhehlen konnte.

II Die Bauwerke des Meisters in Rom, Florenz, Lucca etc. Ammanati als Architekt.

Eine ganz andere Stellung nimmt dagegen A. als Architekt ein. Was er als Baumeister geleistet, macht seine eigentliche Bedeutung aus, und die Barock-Architektur, soweit sie als ein besonderer Stil bezeichnet werden kann, hat gerade von seinen Bauwerken wesentliche Charakterzüge empfangen. An ihm erweist sich deutlich, wie in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. die Dinge in der Baukunst ganz anders liegen als in der Plastik. In dieser trat der Verfall offenkundig auf und entartete der Stil, der sich vorher zur höchsten Blüte entwickelt hatte, zu einer Manier, die nicht einmal die reichen dekorativen Wirkungen zu erreichen wusste, durch welche sich unläugbar eine spätere Epoche wieder hervorthat. In der Architektur aber zeigt sich wol auch Verfall hinsichtlich der früheren Reinheit der Formen und ihrer Anwendung nach gewissen künstlerischen Gesetzen; allein es bildet sich dafür eine Behandlungsweise der Formen aus, der man einen eigenen architektonischen Charakter nicht absprechen und welche daher für einen Stil gelten kann, der in der neueren Baukunst bis zu einem gewissen Grade seine berechtigte Stelle hat.

A. hatte wie bemerkt, nachdem er im J. 1550 für längere Zeit nach Rom gegangen war, dort begonnen, sich mit der Architektur eingehender zu beschäftigen. Unzweifelhaft hatte er dazu, wie fast alle Künstler der Zeit, schon in der Jugend gründliche Studien gemacht und war nun bestrebt sich nach allen Seiten und in allen Bedingungen des Bauwesens vollends auszubilden. Denn schon sehr bald nach seiner Ankunft fielen ihm grössere Bauaufgaben zu (wovon später); zugleich schrieb er eine ganze architektonische Abhandlung (La Città), deren Gegenstand die Anlage einer grossen Stadt war mit Entwürfen zu allen möglichen Gebäuden. Leider ist dieselbe als Ganzes zu Grunde gegangen, nur einzelne Fragmente davon sind noch in den Sammlungen der Uffizien erhalten.

Als er nach Florenz zurückgekehrt war, fand er dort bald als Baumeister einen weit grösseren Wirkungskreis. Die grosse Ueberschwemmung des Arno im Sept. 1557 hatte die Brücken zerstört, und A. erhielt nun den Auftrag, diejenige alla Carraja, von der zwei Bögen eingerissen waren, wiederherzustellen, die andere aber, S. Trinità neu zu errichten. Er löste diese Aufgabe in ebenso praktischer, technisch tüchtiger als künstlerischer Weise. Er konstruirte die Pfeiler derart im Dreieck, dass sie gegen den Anprall der Fluthen den grösstmöglichen Widerstand leisten, und wölbte darüber drei weite Flachbögen, welche grosse Massen des Wassers auf einmal durchlassen. Begonnen wurde der Neubau erst den 30. Mai 1567, vollendet den 15. Septbr. 1570. Milizia erklärte diese Brücke für die schönste, welche seit dem Beginn der Renaissance gebaut worden. In der That muss sie durch die »edle Spannung« der drei Flachbögen, welche die immer etwas harte Linie der Stichbögen durch leichte Schwingungen vermeiden, durch ihr feines Verhältniss zu einander, indem sie gegen die Mitte sanft ansteigen, durch die wirksame Profilirung und durch den Linienfluss, die anmuthige Formeneinfachheit des Ganzen auch heute noch für eine der schönsten Brücken gelten.

Zugleich mit diesem Werke war ihm noch ein grösseres und ruhmvolleres zugefallen: der Ausbau des Palastes Pitti, den Eleonora di Toledo, die Gemalin Cosimo's I., von den Erben des Luca Pitti angekauft hatte. Dass A. auch mit dieser monumentalen Arbeit betraut wurde, der grössten, welche der Grossherzog vornehmen liess, bezeugt die Gunst, in welcher der Meister bei seinem Fürsten stand. In der That ergibt sich aus seinen Briefen an denselben, dass A. alle grösseren Arbeiten in der Hand hatte und Cosimo auf seine Kunst wie auf seine Leitung der Geschäfte grosse Stücke hielt. Schon aus dem J. 1559 findet sich ein Schreiben an den Grossherzog, das die Ausführung der Treppe in

der Bibliothek zu S. Lorenzo nach dem Modell Michelangelo's betrifft; dann folgen Briefe mit kleineren Aufträgen des Fürsten; 1563 ein solcher, der die Herbeibringung der Granitsäule aus den Thermen des Antonin zu Rom betrifft, welche, ein Geschenk des Papstes Pius IV. an den Grossherzog, auf dem Platze S. Trinità aufgestellt werden sollte, was übrigens noch einige Zeit dauerte, da ein Schreiben Ammanati's vom 10. April 1565 an Coccini, den Provveditore des Grossherzogs, von der Länge und Stärke der Seile handelt, welche zur Errichtung der Säule nothwendig waren; andere Briefe wieder betreffen die Herbeischaffung von Pflanzen für den Garten des Palastes Pitti und die Aufstellung von Statuen in Nischen im Florentiner Dom, wieder ein anderer aus dem J. 1564 das Geschenk eines Hauses, das A. vom Fürsten erhalten hat. Ueber den Ausbau des Pitti insbesondere ist ein Brief vom Dezbr. 1562 erhalten; dann ein Bericht über den Fortgang des Baus vom Febr. 1563, der den Ankauf von Materialien bespricht und die bisherigen Kosten angibt. Es waren damals 5625 Scudi, eine für jene Zeit sehr beträchtliche Summe, verausgabt worden, und doch der Bau, wie es scheint, noch nicht zu einem Drittel des Entwurfs vorgeschritten. In welches Jahr die Vollendung fällt, ist nicht abzusehen, da der Briefwechsel mit dem Grossherzog nur bis zum J. 1565 geht.

Doch dieser Ausbau des Pitti, obwol dem Umfange nach Ammanati's grösstes Bauwerk, gehört keineswegs zu seinen besseren Leistungen. Nach ihm bemessen würde seine architektonische Thätigkeit kein günstigeres Urtheil hervorrufen als seine plastische. Der Palast war bekanntlich im Auftrage Luca Pitti's durch Brunelleschi begonnen, und von diesem die Fassade in der Hauptsache vollendet worden; die wesentliche und schöne Aufgabe, die nun dem Ammanati zufiel, war die Ausführung des Baus in die Tiefe, welche bei der wahrhaft fürstlichen Anlage die Nachkommen des Luca aus Mangel an Mitteln nicht hatten unternehmen können, insbesondere die Errichtung des Hallenhofes. Dieser sollte natürlich der ernsten und monumentalen Grossheit der Fassade entsprechen. Allein A., an ein solches Vorbild und durch dessen Forderungen gebunden, wusste die Grösse hier nur zu finden in einer äusserlichen und übertriebenen Wucht der Formen; es zeigte sich, dass seit Brunelleschi die Architektur ganz andere Wege betreten hatte und eine Rückkehr zu der einfach grossen Formenweise desselben den Späteren nicht möglich war. Freilich war auch der Vorgänger dem Nachfolger an Begabung weit überlegen. — A. führte, wie dies bei den reicheren Anlagen der gewöhnliche Brauch war, in seinem Hofe die Vertikalgliederung der drei Ordnungen mit Halbsäulen auf Pfeilern durch, verband aber damit, um mit dem kolossalen Quaderbau der Fassade einen gewissen Einklang herzustellen, eine überreiche Anwendung von Rustika, indem er damit die Bogen (wovon nur die mittleren an den drei Hofseiten offen gelassen sind) einfasste, den Mauerkern bekleidete und sie sogar um die Pfeiler und Säulen herumlaufen liess. Das letztere Motiv ist besonders unglücklich. Die Säulen sind in den Trommeln der fortlaufenden Rustika wie eingefangen, der Schein des Tragens, des vertikalen Aufstrebens durch diese wuchtigen horizontalen Bänder ganz aufgehoben, und zugleich mit dem Ausdruck der baulichen Dienstleistung die Form entstellt. Solche Rustikasäulen sind nach diesem Vorgange öfters angewendet worden (vorher meines Wissens nur an Festungsbauten) und bleiben überall eine barocke Form, deren Werth mehr als zweifelhaft ist; allein das Auftreten in Masse lässt sie geradezu widersinnig erscheinen. Die vierte Seite des Hofes wird von der Gartengrotte mit darüber befindlichem Springbrunnen gebildet, und hier ist bei noch reicherer Anwendung architektonischer Formen (gekuppelte Säulen etc.) der schwerfällige und pomphafte Ernst, der den Hof charakterisirt, doch etwas gemildert. Die Einrahmung der in den Bogen stehenden Fenster mit schweren Pilastern, gebrochenen und runden Frontispizen etc. zeigt überall die schweren, stark ausgeladenen und mit dekorativer Willkür behandelten Formen, welche insbesondere Michelangelo in die Epoche der Spätrenaissance einführte. Auch finden sich hier schon im Gesimse die gebauchten statt der geraden Stäbe und Friese, eine Lockerung und Schwingung der Linie, deren Verstoss gegen die architektonischen Gesetze immer fühlbar bleibt. — Auch die Fenstereinrahmungen am Erdgeschoss der Fassade, mit Giebeln auf Pfeilern und von mächtigen Sockeln mit Konsolen getragen, rühren von Ammanati her; sie zeigen einen ähnlichen Aufwand mit architektonischen Formen wie die Hoffenster.

Ein weit grösseres Geschick und mehr Verständniss für eine vornehme festliche Wirkung bekundet A. in den Bauten, welche er ganz selbständig im Sinne seiner Zeit und ihrer architektonischen Bedürfnisse aufführen konnte. A. gehört neben Alessi und Palladio zu jenen Architekten, welche vor und nach der Mitte des 16. Jahrh. für die ebenso an Zahl wie an Prachtliebe zunehmende Gesellschaft der Grossen und Reichen den Palastbau passend fortbildeten, wobei sie sowol für den fürstlichen Weitbau als für das kleinere Haus des zu höherem Ansehen und Vermögen gelangten Privatmannes die rechte Form zu finden wussten. Unserem Meister ist dabei eine gewisse Einfachheit und Grösse der Anordnung, bei sparsamem Gebrauch der architektonischen Formen zur Gliederung der Fassade, eigenthümlich. Die vertikale Eintheilung durch Pilaster oder Halbsäulen findet sich bei ihm verhältnissmässig selten; dagegen sind die hohen Stockwerke durch wuchtige Gurten oder

Gesimse geschieden, die Ecken öfters mit sehr kräftiger Rustika eingefasst und die Fenster ebenfalls mit letzterer oder mit einer derben Profilirung, die dann zumeist noch eine Krönung erhält, eingerahmt. Die so verbleibenden grossen Mauerflächen waren wol zumeist auf Bemalung angelegt. Durch besonders kräftige Formen sind die Thore hervorgehoben; gewöhnlich mit Rustikaeinfassung und sehr reichen Krönungen, wobei bisweilen das dorische Motiv der Triglyphen und Metopen, letztere mit Stierschädeln oder anderem Reliefschmuck, wirksam angewendet ist. Sehr reich und voll sind dann auch die abschliessenden Kranzgesimse als mächtige Bekrönung des Gebäudes. — In ähnlicher Weise sind die inneren Höfe gehalten, nur dass hier naturgemäss die Säulen- und Pilasterordnungen ihren Platz finden. Mit ornamentalem Detail sind sie sehr sparsam ausgestattet, wie überhaupt A. mehr durch die Anordnung und die Wucht der kräftig ausgebildeten Hauptformen zu wirken sucht. Die feine Durchbildung der Ornamentation hat in dieser Architektur keine Stelle mehr. Die überkräftig vorspringenden Gesimse, die starke Profilirung der Gliederungen und Einfassungen bestimmen mit ihrem starken Wechsel von Licht und Schatten vorwiegend die Wirkung des Baues; die feinere Schönheit des Reliefschmuckes würde hier verloren sein. So zeigen diese Paläste, verglichen mit den Bauwerken der Renaissance, unläugbar eine Vergröberung. Die Energie, mit welcher die Hauptformen hervorgehoben sind und die sparsam angebrachten architektonischen Glieder die Gestalt in ihren massigen Hauptzügen betonen, gibt zwar vortrefflich den gewollten Eindruck der Stattlichkeit, hat aber zugleich den Charakter derber und schwerfälliger Pracht. — Die Grundpläne zeugen von einem sehr entwickelten Sinne für Grossräumigkeit und festliche Anordnung der Gemächer; sie entsprechen stilvoll den Bedürfnissen dieser vornehm gewöhnten Zeit. Doch erreicht A. in der Anlage der Treppenhäuser Alessi nicht; auch steht er diesem sowol als Palladio an der eleganten Behandlung der architektonischen Formen nach.

Schon bei seinem ersten Aufenthalte in **Rom** nach 1550 zeigte A., was er als Architekt vermochte; der Stil, in dem er seine Bauten ausführte, war schon damals vollständig entwickelt. Zu seinen besten Werken daselbst gehören: Der Palast am Corso, 1556 (nach der Bezeichnung am Palaste) für die Familie Ruccellai von Florenz erbaut, später im Besitze des Kardinals Gaetani, dann der Familie **Ruspoli** (jetzt Caffe Nuovo); er wurde erst unter Gregor XIII. (1572—1585) vollendet, als Bart. Breccioli das Kranzgesimse aufsetzte und Martino Lunghi der Jüngere die stattliche Treppe errichtete. Hier schon die angeführten Merkmale: Grösse der Verhältnisse bei einfacher Gliederung, Fenster mit mächtigen Krönungen, zum Theil mit gebauchten Stäben und Friesen; das Erdgeschoss etwas hoch für die beiden oberen Stockwerke. Die Fassade und der Hof des **Collegio Romano** (Jesuitenkollegium's), ausgebaut und zum Theil verändert unter Gregor XIII.; doch ist die alte Gestalt des Hofs mit seinen grossen Hallen und der Fassade im Wesentlichen dieselbe geblieben. Auch hier ist die Anordnung wirksam und breit gedacht, doch die Vertheilung der Fenster in den vertieften Mauerflächen nicht glücklich. Ausserdem wurden ihm zu Rom noch zugeschrieben: Palazzo **Negroni** im Rione di S. Angelo mit Rustika-Ecken und starken Gurten; Palazzo **Mattei** vom J. 1564 bei der Kirche S. Caterina de' Funeri (1798 den Caetani gehörig), nach gleichem System, und Palazzo des Marchese Sagripante.

In **Florenz**, wo der Meister seit 1560 etwa seinen festen Wohnsitz hatte und als Architekt seine grösste Thätigkeit entfaltete, hat er ausser dem Hofe des Pitti und der Brücke S. Trinità noch andere grosse Bauwerke hinterlassen. Zunächst ist zu nennen der zweite **Klosterhof** von **S. Spirito**, schön in den Verhältnissen und mit reinen Formen, bei wirksamer Abwechslung des geraden Gebälks mit Bogen, ein Motiv, das auch Palladio u. Alessi öfters angewendet haben; der ziemlich einförmige Pfeilerhof des Klosters **agli Angeli**. Dann insbesondere die Paläste: **Giugni** in der Via degli Alfani mit mächtigen Rustika-Einfassungen, geschwungenen Fensterkrönungen, sehr stattlichem Thor mit dorischem Architrav und Fries und schönem Hof; **Vernaccia** mit Rustika von besonders grossen Quadern; **Montalvi** mit reich eingerahmten Fenstern; **Pucci** mit gut angeordneter Loggie; **Ramirez**, **Vitali** im Borgo degli Albizzi und **Mondragone**. Auch sein eigenes Haus, die Villa Caserotta bei Florenz (wahrscheinlich nicht mehr erhalten), das ein anderes gewesen zu sein scheint, als das ihm vom Grossherzog geschenkte, war in palastähnlichem Stile erbaut, da der Künstler in reichen Verhältnissen lebte. — In **Lucca** sind von ihm das Fragment des **Palazzo ducale**, nach seinen Zeichnungen von Juvara und Pini vollendet; dann der Palast **Celanni** am Dom, **Casa Lombardi** oder **Manzi**, beide mit Hallenhöfen, **Palazzo Bernardini** (1560) und **Palazzo Orsetti** in der Via S. Giustina, beide mit reichem Portal. — In **Volterra** ist nach seinem Entwurf der schöne Hof der Badia de' Monaci gebaut.

Mannigfach war A. auch nach 1560 über seine Heimat Florenz hinaus beschäftigt, wie in Siena, wo sein Name für kleinere Arbeiten uns erhalten ist, und wiederholt in **Rom**, wo er seine bauliche Thätigkeit begonnen. So wurde er noch von Sixtus V. (1585—1590) bei der Errichtung des aus Theben angelangten Obelisk's, den der Papst zum Schmucke des Petersplatzes bestimmt hatte, zu Rathe gezogen. Das Ereigniss beschäftigte damals die ganze Künstlerwelt, von

allen Seiten kamen die Ingenieure mit ihren Vorschlägen zur Aufstellung einer so ungeheuren Steinmasse nach Rom, und nicht weniger als 500 Gutachten über das schwierige Unternehmen sollen eingelaufen sein. Da jedoch A. zur Ausführung seines Entwurfs ein Jahr Frist forderte und der Papst so lange nicht warten wollte, übergab er die Leitung der Arbeit dem Domenico Fontana. Als dann über die Anstalten, welche derselbe traf, Bedenken laut wurden, dachte man auf's Neue daran, die Sache an Ammanati in Gemeinschaft mit Jacopo della Porta, als die ältesten und angesehensten unter den an der Konkurrenz betheiligten Baumeistern, zu übertragen. Allein Fontana wusste sich zu behaupten und es durchzusetzen, dass der an Ammanati schon ergangene Antrag wieder zurückgezogen wurde. — A. war auch unter den Meistern, welche im J. 1565 von der Akademie unter Zustimmung des Grossherzogs ausgewählt wurden, um das feierliche Leichenbegängniss Michelangelo's anzuordnen; die übrigen waren Vasari, Agnolo Bronzino und Benvenuto Cellini.

Auch eine Kirche hat A. erbaut: die Jesuitenkirche S. Giovannino in Florenz. Dies Kollegium war 1551 von Eleonora di Toledo, der Gemalin des Grossherzogs, gegründet. A., der nach dem Tode seines Schwiegervaters in den Besitz eines grossen Vermögens gelangt war, liess es sich angelegen sein, die Kirche prächtiger zu erbauen, als es die Mittel des Ordens gestattet hätten, und sorgte auch für den inneren Schmuck derselben, indem er dafür grosse Apostelstatuen von Stuck fertigte. Indessen ist die Kirche in gewöhnlichem Barockstil ziemlich trocken ausgefallen, wie auch die Statuen im Inneren der Kirche zum Schwächsten gehören, was A. als Bildhauer gemacht hat. Wie aber der Künstler dazu kam, für den Bau einer Jesuitenkirche solche Opfer zu bringen, das hängt mit einer interessanten Umwandlung seines inneren Lebens zusammen, die wir nun noch zu betrachten haben.

III. Ammanati's letzte Lebensjahre. Seine Umkehr zur Kirche.

A. scheint in seiner Jugend als Künstler in jener Unbekümmertheit um die religiösen Dinge gelebt und gearbeitet zu haben, welche die Zeit der Renaissance in ihrem Ausgange kennzeichnet. Er nahm keinen Anstand, heidnische und mythologische Figuren in ihrer nackten Formenschönheit darzustellen und hatte offenbar grösseres Gefallen an dem körperlichen Reiz antiker Helden und Götter, als an dem frommen Ausdruck christlicher Empfindungen. Das sollte später anders werden. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass er schon durch seine Gattin einem anderen Vorstellungskreise zugeführt wurde. Schon in dem früher erwähnten Briefe an Michelangelo vom 5. April 1561 erwähnt A. die Gedichtesammlung seiner Frau mit neuen geistlichen Liedern, die, wie er glaubt, dem Meister besonders angenehm sein würden, und 1564 gab dieselbe eine italienische Uebersetzung der Bußpsalmen mit Anmerkungen heraus. Mag schon dies Beispiel der begabten und hervorragenden Frau auf ihn gewirkt haben, so hat ihn die kirchliche Strömung, welche in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. die gesammte katholische Welt, insbesondere in Italien, ergriff und zu einer gesteigerten Frömmigkeit trieb, vollends in die Arme der Kirche zurückgeführt. Er ist, wie schon Guhl hervorgehoben, unter den Künstlern ein merkwürdiges Beispiel, wie die neue kirchliche Erhebung zum Bruch führte mit der heiteren Unbefangenheit der vorangegangenen Epoche und in der weltlichen, von antikem Geiste beseelten Formenfreude derselben nur Sünde und Verderbniss fand, so dass sie sogar das ideale Element in derselben gänzlich verkannte. Indessen war A. zu alt und schwach geworden, um selber noch in der Kunst eine neue Richtung praktisch anzustreben; er musste sich begnügen die »Irrthümer« seiner Jugend zu beklagen und die jungen Künstler zu einer »gottesfürchtigen« Thätigkeit zu ermahnen.

Diese Sinnesänderung tritt schon entschieden in einem Briefe an seinen alten Gönner Mantova Benavides vom 13. Aug. 1573 hervor, worin er diesem den Pater Giulio (wahrscheinlich von den Jesuiten) empfiehlt, von seinem Wolsein und dem seiner Gattin berichtet, zugleich aber meldet, dass sie beide ganz »zerknirscht« seien »über den Dunst und Hochmuth, den Ehrgeiz und eitlen Ruhm dieser Welt«. So sehr beschäftigten den Meister diese neuen kirchlichen Vorstellungen, so tief wühlten sie sein Gewissen auf, dass er sich endlich getrieben fühlte, an die Mitglieder der Kunstakademie ein offenes Sendschreiben vom 22. Aug. 1582 zu erlassen, das eine eigentliche Ermahnung zur Busse in der Kunst ist (übersetzt bei Guhl, s. Literatur). Nachdem er darin in ganz akademischer Weise Anweisung gegeben, wie die Künstler sich zu unterrichten und zu berathen hätten, um in der Malerei wie in der Plastik die richtigen Regeln und Grundsätze der Darstellung und Behandlung zu finden, betont er die Reue, die er über seine nackten Figuren empfindet, und ermahnt die Künstler niemals ein Werk zu machen, das in irgend einer Beziehung unehrbar oder lüstern sei; wobei er ausdrücklich hinzufügt, dass er »ganz nackte Figuren« meine. Auch gedenkt er seines für Gregor XIII. in Pisa ausgeführten Grabmals, worin er einen Christus zwischen den bekleideten Statuen der Gerechtigkeit und des Friedens ausgeführt und dafür er reichliche Belohnung empfangen habe: es kam ihm darauf an, den Künstlern zugleich die praktischen Vortheile einer frommen Gesinnung einleuchtend zu machen. Noch weiter geht ein zweiter Brief ähnlichen Inhaltes (gegen 1590 geschrieben) an den Grossherzog Ferdinand, den Gaye im Collegio Romano zu Rom,

dem von A. erbauten Jesuitenkollegium, aufgefunden hat. »Es geht in unserem Jahrh., sagt er hier unter Anderem, in der Skulptur und Malerei der Missbrauch um, nackte Figuren zu malen und zu meisseln und dadurch unter der Farbe und dem Aushängeschilde der Kunst das Andenken schmutziger Dinge lebendig zu erhalten«. Indem er sich dann auf sein früheres Sendschreiben an die Akademie beruft, trägt er insbesondere noch eine persönliche, seine eigenen Werke betreffende Bitte vor: es möchten doch die nackten Statuen, welche er selber gefertigt, entweder ganz entfernt oder mit Gewändern verhüllt werden, namentlich diejenigen, die er vor dreissig Jahren in Pratolino gemacht habe und die nun in den Garten Pitti gebracht worden seien; er wolle sie »sittsam und kunstreich unter dem Namen von Tugenden bekleiden«. Zugleich ein merkwürdiges Beispiel, wie äusserlich damals die Kunst geworden. Ammanati, dessen Frömmigkeit doch eine ernstlich gemeinte war, glaubte einfach durch ein Stück Gewand seine heidnischen »Götzen« in christliche Tugenden verwandeln zu können, als ob dabei Ausdruck und Haltung der Figuren ganz gleichgültig wären.

Er hatte übrigens, woraus auch seine älteren Biographen kein Hehl machen, wie die Klarheit seines Augenlichtes, so auch diejenige seines Geistes eingebüsst. Um so heftiger wurde er von der kirchlichen Rückströmung jener Jahre ergriffen und fortgetrieben. Dazu kam noch, dass er den Jesuiten in die Hände fiel und unter ihrem Einfluss sich religiösen Uebungen und der Sorge um sein Seelenheil ganz hingab. Daher wol auch die Erzählung, die früher allgemein geglaubt wurde, dass er den Jesuiten schon bei Lebzeiten sein ganzes Besitzthum vermacht und nur eine Summe zurückbehalten habe, die ihm seiner Berechnung nach für den Rest seiner Tage ausreichen würde; dass er aber, über sein Vermuthen älter werdend, in arge Noth gerathen sei, ohne dass ihrerseits die Jesuiten sich um ihn gekümmert hätten. Allein diese Erzählung hat sich nach den Testamenten des Ammanati und seiner Gattin, welche Gaye in den Archiven zu Florenz aufgefunden und veröffentlicht hat, als eine Fabel erwiesen. Laut eines Testamentes vom 16. Febr. 1581 setzte er zu Erben seine Kinder ein, falls deren nicht vorhanden, seine Gattin Laura und erst an deren Stelle, falls sie vor ihm gestorben, die Jesuiten von S. Giovannino. Ein ähnliches Testament machte seine Gattin im J. 1688. Darnach sollte ihr Vermögen ihren Söhnen zufallen; da sie aber keine bisher gehabt hatte und noch weniger hoffen konnte, jetzt noch Nachkommen zu erhalten, so war wol sonst die Bestimmung getroffen, dass der Nachlass in den Besitz der Jesuiten überginge. In beiden Fällen war aber nur von einem solchen, einem Nachlass, die Rede; an eine Schenkung unter Lebenden kann auf keine Weise gedacht werden.

Doch die Jesuiten kamen wirklich in den Besitz der erheblichen Erbschaft. A. starb 81 Jahre alt den 22. April 1592, nachdem ihm seine Gattin um wenige Jahre vorangegangen war; ihre Güter fielen der Kirche S. Giovannino zu, welche A. erbaut und sich zur Ruhestätte ersehen hatte. Beide wurden in der auf eigene Kosten von ihm errichteten Kapelle S. Bartolommeo beigesetzt. Das Altarbild derselben hatte er von Alessandro Allori malen lassen, und dieser in der Figur des hl. Bartholomäus das Bildniss des Meisters, in der bejahrten Frau mit weissem Kopfschleier und einem Buche in der Hand dasjenige seiner Frau wiedergegeben. Die Jesuiten aber, welche allen Grund zur Dankbarkeit hatten, setzten ihm folgende Inschrift: Bartolomeo Ammanati ejusque uxori Laurae Battiferrae Collegium Societatis Jesu magnis eorum beneficiis auctum suae erga religiosissimos conjuges voluntatis et grati animi monumentum pos. Obierunt alter A. S. MDLXXXXII. aet. LXXXII. altera Sal. MDLXXXIX. aet. LXVI.

Das Bildniss des Meisters. Halbfig. Aless. Allori dip. G. B. Cecchi sc. 4. In: Serie degli Uomini i piu illustri nella Pittura etc. VI.

Seine Schrift:

Lettera agli Academici del Disegno. Firenze 1582. 4. Neuer Abdruck 1587.

Auch in den Werken von Baldinucci und in der Raccolta des Bottari abgedruckt.

Die Schriften seiner Gattin, der Laura Battiferri:

1) Il primo libro delle opere Toscane. Firenze 1560. 4.
2) I sette Salmi penitenziali, tradotti in lingua toscana, con gli argumenti sopra ciascuno di essi e con alcuni suoi sonetti spirituali. Firenze 1564. 4. Spätere Ausgaben 1566 und 1590.

Nach ihm gestochen etc.:

1) Die Kolossalstatue des Herkules in Padua. Mit der Inschrift: HERCULES EUPHILOPONUS BESTIARIUS QUI TRISTITIAM ORBIS DEPULIT OMNEM, PER AMPLO HOC SIGNO MANTUAE CURA REFLORESCIT. — COLOSSUS. P. XL. ERECTUS PATAVII AMMANATO SCULPTORE. Anton Lafreri formis 1553. gr. Fol.
2) Der Brunnen auf dem Platze der Signoria in Florenz. Photogr. von Braun in Dornach. qu. Fol.
3) Der Herkules zu Padua, der Neptun zu Florenz und noch zwei Statuen von seinen Skulpturen zu Padua abgebildet in Cicognara, Storia della Scultura. II. Taf. 59.

Abbildungen seiner Bauten:

4) Hof des Palazzo Pitti: Grundriss, Aufriss, Durchschnitt, Details, Fenster, Thüren etc. Auch die Fenster des Erdgeschosses an der Fassade. In: Ruggieri, Scelta di Architetture antiche e moderne della Città di Firenze etc. Firenze 1755. Fol. Gez. und gest. von Ferd. Ruggieri. III. Taf. 2—22. Grotte: Taf. 23—25. Brunnen: Taf. 26—28.
5) Derselbe Hof. In: Architecture Toscane. Taf. 5. qu. Fol.

6) Brücke S. Trinità zu Florenz. In: Ruggieri, Scelta di Architetture etc. III. Taf. 78. qu. Fol.
7) Hof von S. Spirito zu Florenz: Grundriss, Aufriss und Details. In: Ruggieri, Scelta etc. I. Taf. 22—24. Fol.
8) Nische im Dom (S. Maria del Fiore), mit dem Apostel Jakob. In: Ruggieri, Scelta etc. I. Tafel 42. Fol.
9) Details des Palazzo Giugni zu Florenz. Ebenda. II. Taf. 51—60. Fol.
10) Fassade desselben Palastes. In: Architecture Toscane. Taf. 30. Fol.
11) Details des Palazzo Vernaccia in Florenz. In: Ruggieri, Scelta etc. II. Taf. 61—65. Fol.
12) Thüren und Fenster des Palazzo Montalvi zu Florenz. Ebenda. III. Taf. 29—31. Fol.
13) Palazzo dei Signori Gaetani (Rom): Fassade. Gez. von P. Ferrerio. In: (Rossi), Palazzi di Roma de' piu celebri Architetti disegnati da P. Ferrerio. Tav. 23. Fol.
14) Derselbe Palast (Ruspoli). In: Palais, Maisons et Autres Edifices dessinés à Rome. Paris (1798). Taf. 35.
15) Collegio Romano (Rom). Fassade und Grundriss. In: Rossi, Palazzi di Roma. Taf. 43 u. 44.
16) Dasselbe. In: Palais, Maisons etc. Taf. 72.
17) Palazzo Negroni (Rom): Fassade. In: Rossi, Palazzi di Roma. Taf. 25. qu. Fol.
18) Derselbe Palast, Grundriss und Durchschnitt. In: Palais, Maisons etc. Taf. 28.
19) Palazzo Mattei (Rom): Fassade. In: Ferrerio, Palazzi di Roma de' piu celebri Architetti, Romae 1653. qu. Fol.
20) Derselbe Palast: Grundriss und Fassade. In: Palais, Maisons etc. Taf. 33.

s. Vasari, ed. Le Monnier. I. 40. VIII. 125. IX. 91. 320. 328. 336 f. XII. 111. 234. XIII. 100 f. 187. — Borghini, Il Riposo. pp. 67. 165. 590 f. — Baldinucci, Opere. Milano 1808—1812. VII. 393—535. — Portenari, Felicità di Padova. pp. 449. 458. — Richa, Notizie istoriche delle Chiese Fiorentine. I. 23. IV. 41. VII. 211. VIII. 39. 63. — Cicognara, Storia della Scultura. III. 318—320. — Serie degli Uomini i piu illustri nella Pittura etc. VI. 159 f. — Da Morrona, Pisa Illustrata. I. 211. II. 314. — Milizia, Memorie degli Architetti. II. 67—69. — Gaye, Carteggio. III. 11—13. 72—75. 121. 138. 387. 554. 578. — Gualandi, Memorie originali Italiane etc. S. III. 38—41. — Gualandi, Nuova Raccolta di Lettere. Bologna 1844. I. 57. II. 34—37. — Guhl, Künstlerbriefe. I. 227. 249. 452—467. — Milanesi, Documenti Senesi. III. 215—237. — Burckhardt, Baukunst der Renaissance (Kugler, Gesch. der Baukunst. IV.). pp. 140. 173. 176. 182. 199. — Burckhardt, Cicerone. 2. Aufl. pp. 344. 681—682. — Perkins, Tuscan Sculptors. II. 156—161. 231.

Notizen von Fr. W. Unger.

J. Meyer.

Ammon. Heinrich Ammon und Rudolf Gundelfinger, Werkmeister in Nürnberg, waren 1418 mit dem Fortbau der Seitenkapelle zwischen den Strebepfeilern des Langhauses der Lorenzkirche beschäftigt, womit man bereits seit 1403 durch Martin Haller und Albrecht Ebner den Anfang gemacht hatte. Gundelfinger st. 1431.

s. Rettberg, Nürnb. Briefe. p. 62.

H. Otte.

Ammon. H. Ammon, Maler aus Nürnberg. In einem Zimmer des Nürnberger Rathhauses wird ihm ein Bild zugeschrieben, eine Nymphe darstellend, die ihren Kopf mit den Händen hält, bez. 1616. Um das J. 1643 soll auch ein Ammon oder Amman in Warschau Bildnisse gemalt haben (Jarzemski, Beschreibung Warschau's vom J. 1643); vielleicht derselbe Künstler. — Ob mit diesem H. Ammon der folgende Hans Ammon Eine Person, ist zweifelhaft.

Ammon. Hans Ammon, Maler und Kupferstecher, welchen die Sage auch zur lustigen Person einer herumziehenden Komödiantentruppe gemacht hat. Diese Sage hätte einige Wahrscheinlichkeit, wenn das Blatt mit Hans Leberwurst (s. No. 1) wirklich sein Selbstbildniss vorstellte, was man jedoch ohne allen Grund angenommen hat. Auch das ähnlich radirte Blatt No. 2 kann man ihm vielleicht zuschreiben.

a) Von ihm radirt:

1) Hans Leberwurst, ein tanzender Mann mit einem Stocke; aus dem Sacke, den er trägt, fällt eine Wurst und eine Flasche heraus. Fol. Selten.
2) Büste einer phantastisch gekleideten Frau (vielleicht Madame Leberwurst?). Fol. Mit dem zweiten Monogramm.
3) Andreas Im Hoff, Patrizier von Nürnberg. † 1579 Aet. 88. Brustb. in Passepartout (welches von anderer Hand herrührt und mit den vier Kardinaltugenden verziert ist). Fol. Ohne Zeichen, aber vielleicht (?) von derselben Hand, wie No. 1.

s. Füssli, Künstlerlex. II. — Nagler, Monogr. III. 594.

Wessely.

b) Vermuthlich nach diesem Hans Ammon gestochen:

Georg Albr. Pömer, Duumvir 1584—1655. Aet. 70. J. Pfann sc. 4.

Das Bildniss wäre also erst 1654 gemalt, während der Patrizier Im Hoff, dessen Bildniss wie oben bemerkt H. Ammon vielleicht gestochen hat, schon 1579 gest. ist. Ist daher der Maler des Pömer derselbe Künstler, so muss er jenes Bildniss ziemlich lange nach dem Tode des Mannes radirt haben.

Wessely.

Ammon. Konrad Ammon, deutscher Maler vom J. 1620, wahrscheinlich von einer Nürnberger Künstlerfamilie abstammend und vielleicht mit den vorhergenannten Ammon zusammenhängend. Es finden sich allegorische Zeichnungen von ihm (Feder und Tusche) mit nebenstehendem Mono-

gramm; auch wird ein Bild erwähnt, welches die Eitelkeit vorstellt.

s. Nagler, Monogr. I. 2169.

**

Ammon. Klemens Ammon, Kupferstecher und Verleger um die Mitte des 17. Jahrh., der in Frankfurt a./M. und Heidelberg seinen Aufenthalt hatte. Er gab viele Bildnisse im Stich heraus, die jedoch handwerksmässig gearbeitet und nur zum Theil durch die dargestellten Persönlichkeiten von Interesse sind. Sein Schwiegervater Th. de Bry gab eine Sammlung von Bildnissen unter dem Titel: Bibliotheca Calcographica, in 6 Bänden heraus, welche nach dessen Tode A. fortsetzte, indem er einen siebenten und achten Theil hinzufügte. Auch veröffentlichte er 1669 zu Heidelberg eine neue Ausgabe der früheren Theile.

Von ihm gestochen:

1) VII. et VIII. Pars Bibliothecae Calcographicae, id est Continuatio secunda et tertia Iconum Virorum illustrium Sculptore Clement. Ammonio, Chalcograph. Francof. Francof. ad Moen. 1650—1652. 4. Jeder Theil enthält 50 Bildnisse, meist von Juristen und Theologen; von Heineken einzeln angeführt.
2) Potentissimorum Turciae Imperatorum Regumq. Persiae etc. etc. expressae ad vivum Icones, ex Goltzii aliorumq. Numismatibus summo labore Studioque divulgatae. Heidelbergae Sumptibus Clem. Ammonij, Bibliop. et Chalcogr. 1665. 48 Kupferstiche incl. des Titels, Brustbilder mit reichen Arabesken von Thieren, Pflanzen etc. Wahrscheinlich von Klem. Ammon selbst radirt. 4.
3) G. Castriota (Iskanderbeg), albanesischer Kriegsheld. 4.
4) Abrah. von Frankenberg, Mystiker. Brustb. in Einfassung. 4.
5) J. H. Hottinger, Theol. und Orientalist 1620—1667. 4.
6) Is. Larrey, Jurist u. Historiker 1638—1719. 8.
7) Der Kurfürst von der Pfalz Karl Ludwig. 1661. 8.
8) Karoline, dessen Gemalin. 1661. 8.
9) Jacob Gottfried, Jurist.
10) J. H. Ursinus, Theol. (ders. anders im Werke No. 1).
11) Das grosse Weinfass zu Heidelberg. 1664. qu. Fol. Selten.

s. Füssli, Künstlerlex. II. — Heineken, Dict. I. — Hüsgen, Artistisches Magazin.

Wessely.

Ammonios. Ammonios, Steinschneider? Sein Name findet sich neben dem Kopfe eines lachenden Satyrs auf einem Karneol der Beverley'schen Sammlung (Raspe, Catal. Tassie 4510, pl. 39), dessen Aechtheit von Stephani (Angebl. Steinschn. p. 246), wie es scheint mit Grund, in Zweifel gezogen wird.

H. Brunn.

Ammonios. Ammonios, Architekt, der wahrscheinlich unter Anastasius am Ende des 5. Jahrh. n. Chr. den berühmten Leuchtthurm in Alexandrien restaurirte und ausserdem als Erbauer einer Wasserleitung genannt wird.

s. Brunck, Anall. III. 229. 373. — Villoison, Anecd. II. 41. — Anthol. gr. ed. Jacobs. XII. 769. 19.

H. Brunn.

Ammonios, Bildhauer, s. **Phidias.**

Amon. Anton Amon, Kupferstecher zu Wien, um 1780—1800 thätig, studirte erst unter Christian Brand die Landschaftsmalerei, beschäftigte sich aber dann als Kupferstecher. Er war an der Zeichnung zur Abtei Klosterneuburg thätig gewesen (s. das Nähere bei Ignaz Alberti).

1) Bll. für B. Hacquet. Plantae Alpinae Carniolicae. Viennae 1782. Fol. Nach Pallestorff's Zeichnungen.
2—3) Die Büsten Solon's und Cicero's nach der Antike gestochen. 8. Wien, Bermann.
4) Der Weg gegen die Klausen durch Mödling. kl. qu. Fol.
5) Ansicht des Marktes Schottwien von Seite Steyermark's. kl. qu. Fol.
6) Ansicht des Marktes Schottwien von Seite Oesterreich's. kl. qu. Fol.
7—8) Ansichten von Salzburg und Hallein. Nach F. von Naumann. Kolorirt. gr. qu. Fol.

s. Füssli, Neue Zusätze unter Ammon.

W. Schmidt.

Amon. Rosalia Amon, Malerin, geb. zu Palermo 4. März 1825, widmete sich mit grossem Erfolge der Darstellung von Blumen und Früchten. Sie trat zuerst im J. 1841 mit einem Studienkopfe in die Oeffentlichkeit, brachte jedoch gleich in den J. 1842—43 mehrere Oelgemälde mit Blumen und Früchten zur Ausstellung, welche Aufmerksamkeit erregten. Seit der Zeit war sie vorwiegend auf diesem Gebiete thätig; geringeren Erfolg hatte sie mit ihren Studienköpfen. Ein schönes Blumenstück besitzt die kaiserl. Familie, ein zweites bedeutendes Fruchtstück Prinz Rohan in Prag. Unter ihren Studien heben wir hervor: Die Grossmutter mit ihrer Enkelin, Eigenthum des Grafen Franz Traun.

s. M. Bermann, Oesterr. biogr. Lexikon. I. 139. — Eigene Notizen.

K. Weiss.

Amorosi. Pietro Amorosi, Architekt um 1500, wahrscheinlich von Ascoli gebürtig, da dort lange Zeit hindurch eine Familie dieses Namens ansässig war. Er war Baumeister an der Kathedrale von Loretto (bei Macerata) und begab sich im J. 1512 dorthin, um sein Amt zu versehen; also noch vor Antonio da San Gallo, der seinerseits hinberufen wurde, um den hinfällig werdenden Bau zu stützen.

Amorosi baute auch vor 1500 einen Aquädukt für den Brunnen der Piazza S. Niccolò in Ancona. Keine weiteren Nachrichten.

s. Ricci, Memorie storiche etc. II. 5. 412.

*

Amorosi. Antonio Amorosi von Comunanza in der Provinz Ascoli Piceno, Maler und nach 1700 Zeitgenosse des Malers und Stechers

Pierleone Ghezzi. Nach Mariette war er 1660 geb.; um 1736 soll er noch gelebt haben. Er begab sich früh nach Rom, um in den geistlichen Stand einzutreten; widmete sich aber, aufgemuntert und gefördert von Giuseppe Ghezzi, dem Vater des Pierleone, der Kunst. Seine ersten Arbeiten waren Freskomalereien in Civitavecchia (im grossen Saal des Stadthauses: der Papst Innocenz XII. empfängt den Magistrat der Stadt; an der Fassade eine Madonna in der Glorie). Er ging dann nach Rom zurück und malte daselbst Altarbilder für verschiedene Kirchen (S. Rocco, S. Maria in Cosmedin, S. Maria Egiziaca), die ein kräftiges Kolorit zeigen.

Doch blieb er nicht bei solchen Darstellungen, sondern schlug plötzlich eine ganz andere Richtung ein, indem er sich gewöhnliche Wirthshaus- und Dorfszenen aus dem Leben des römischen Volkes zum Vorwurf nahm, dabei aber gern heitere Landschaften und architektonische Ruinen anbrachte. Derartige Bilder von ihm sollen einen entschlossenen und gewandten Pinsel zeigen; allein Mariette, der mehrere dieser »Bambocciaden« zu Gesicht bekommen, findet umgekehrt den Vortrag schwer, die Färbung ohne Verständniss des Helldunkels und ohne Reiz, die Komposition gewöhnlich. Hinter den Holländern und Flamändern stehen natürlich solche italienische Genrebilder unendlich weit zurück. Zwei Darstellungen der Art von A., Tanzende Bauern, befanden sich in der Galerie Colonna zu Rom (wahrscheinlich noch daselbst), verschiedene in Privatbesitz zu Ascoli und zu Perugia; zwei sind im Museum zu Stockholm, eines in Wilton House in England (vielleicht No. 3 der Stiche). Ein durch schlichte Naturwahrheit anziehendes Bild des Amorosi, ein schlafendes Landmädchen in Lebensgrösse, besitzt die Galerie zu Schleissheim (früher zu Düsseldorf). — Auch die Darstellung der Thiere in seinen Bambocciaden wurde als naturwahr gerühmt.

Von Seiten seiner Kunstgenossen wurde dem Meister übel ausgelegt, dass er sich zu dieser kleineren Gattung herabbegeben; er sei nicht im Stande grosse Gemälde auszuführen, hiess es, und beschäftige sich daher mit so niedrigen Stoffen. A. soll sich darauf dem historischen Fach wieder zugewendet, aber nun vergebliche Anstrengungen gemacht haben, auf diesem Felde den verlorenen Ruf wiederzugewinnen. Dadurch tief herabgestimmt und durch eine zahlreiche Familie in seiner äusserlichen Lage bedrängt, habe er sich nur noch mit der Restauration alter Gemälde abgegeben. Unter dem Druck dieser Verhältnisse sei er gestorben.

s. L. Pascoli, Vite de' Pittori etc. Moderni. II. 209—211. — Titi, Descrizione etc. di Roma. 1763. pp. 394. 466. — Mariette, Abecedario in: Archives de l'Art Français. II. — Lanzi, Storia Pittorica etc. II. 227. — Aedes Pembrochianae: A New Account etc. in Wilton-House. 1784. p. 58. — Orsini, Descrizione delle Pitture etc. in Ascoli. pp. 27. 137. — Gambini, Guida di Perugia. p. 135.

*

Nach ihm gestochen:

1) The Musician. Ein Sänger die Guitarre spielend. Halbfig. Aus dem Kabinet Midleton. J. G. Haid fec. Geschabt. Boydell exc. London 1764. Fol.
2) Girl and Chickens. Ein sitzendes Mädchen tränkt eine Henne. Halbfig. Gest. von Will. Walker. gr. Fol. Ebenfalls bei Boydell.
3) Boy and Birds Nest. Ein sitzender Knabe hält Vögeln im Neste Kirschen vor. Halbfig. Gest. von Will. Walker. gr. Fol. Ebenfalls bei Boydell. Beide Bilder ehemals beim Herzog von Devonshire.
4) La Dormeuse. Schlafendes Mädchen, ehemals in Düsseldorf, jetzt in Schleissheim. Gest. von E. C. Thelott. qu. Fol.
5) —— Dass. Klein in Mechel's Düsseldorfer Galeriewerk.

s. Heineken, Dict. — Katalog, Winckler.

W. Engelmann.

Amort (Ammort, am Orth), Künstlerfamilie in München.

Kaspar Amort, Maler, der Vater, geb. 1612 in der Jachenau (zum Stifte Benediktbeuern gehörig) † 7. März 1675, wahrscheinlich zu München. Er kam 1631 nach München, nachdem er seine Jugend mit harter Bauernarbeit zugebracht hatte, und lernte bei Johann Donauer Zeichnen mit solchem Erfolge, dass er bereits 1633 mit seinem Probestück, Christus bei Martha und Magdalena, auftreten konnte. In Folge dessen erhielt er vom Staate eine Unterstützung, die ihm eine Kunstreise nach Italien ermöglichte, wo er insbesondere die Werke und Malweise des Michelangelo da Caravaggio (Amerighi) studirte. In sein Vaterland zurückgekehrt wurde er 1640 in München Bürger und Meister und nach zwei Jahren zum Hofmaler ernannt. Er malte in der Residenz einige Zimmer sowie den (jetzt ganz erloschenen) architektonischen und reich verzierten Schmuck der Fassade, mit dessen Erneuerung in einem der Höfe man jetzt wieder begonnen hat. Dann nahmen verschiedene Kirchen seine Thätigkeit in Anspruch. So befindet sich in der Frauenkirche in München auf dem Altar, genannt »zur Maria Rosen«, ein Christus erscheint dem hl. Thomas; in der Franziskanerkirche zu Ingolstadt eine Kreuztragung, und in der Kirche zu Flinsbach eine Steinigung des hl. Stephan. Für die Ritterstube in München malte er sechs Landschaften, wofür ihm 36 fl. ausgezahlt wurden. Auch Landschaften mit Figuren und Thieren kommen von seiner Hand vor.

Nach ihm gestochen:

1) Christus bei Martha und Magdalena. Anonym.
2) Die Musen und Pieriden in einer Landschaft. Links: Cas. Amort del. Jo. Schinagel fec. 4.
3) Das Titelblatt zu: Consilia Ig. Hiermairi Monachii 1673. C. Amort del. J. G. Waldreich sc.

4) Desgleichen zu Fortunat Hueber, Zeitiger Granatapffel der scheinbaristen Wunderzierden etc. zu Neukirchen. München 1671. Mathi. V. Semmeren. Sculp. kl. 8.
5) Desgleichen zum andern Theil desselben Buches. Gest. von dems. kl. 8.
6) Churfürstlich Bayrisches Frewden-Fest etc. Bey den vorgangnen Tauff-Ceremonien Maximilian Emanuel Churprintzens in der Churfürstlichen Haubt- vnd Residentz Statt München Im Jahr 1662. 26 Bll. C. Amort del. Melch. Küsell sc. qu. Fol.

s. Westenrieder, Beschreibung von München. 1782. p. 35. — Rittershausen, Merkwürdigkeiten der Stadt München. 1787. pp. 85. 88. — Lipowsky, Bayrisches Künstlerlexikon. — Nagler's Monogr.-Lex. I. 2184. — Nagler, Handschriftl. Notizen.

Kaspar Amort, der Sohn des Vorigen, Maler in Oel und Fresko; sein Geburtsjahr ist unbekannt, es fällt wahrscheinlich um 1640. Im J. 1659 trat er bei seinem Vater in die Lehre und machte 1671 sein Probestück. Er war zumeist in München thätig, doch ist darüber keine nähere Nachricht erhalten. Er starb 1684.

Nach ihm gestochen:

Die Vignetten im Werke: Monumentum extremi honoris Ferdinandi Mariae Bavariae Ducis. Monachii 1679. Mich. Wening sc. Ein Bl. ist mit C. A. Del: bez. Fol.

s. Nagler, Monogr. I. 2200.

Ernst Lukas Amort, zweiter Sohn des älteren Kaspar, Maler. Geburtsjahr wie sonstige Thätigkeit unbekannt. Das Probestück verfertigte er 1681 und starb 1692.

s. Nagler, Handschriftl. Notizen.

Wessely.

Amoureux. J. C. Amoureux, s. **L'Amoureux.**

Amourry. Amourry, französ. Maler des 18. Jahrh.? Nach Heineken ist nach einem solchen Meister, über den wir sonst keine Nachrichten finden, folgendes Bl. gestochen:

Das Bildniss des Bischofs François Coëtlogon. Gest. von N. R. Jollain oder im Verlage von J. Jollain.

*

Amphikrates. Amphikrates (nicht Iphikrates) war der Künstler einer am Eingange der Akropolis zu Athen aufgestellten ehernen Löwin, über welche von Plinius (34, 72), Pausanias (I, 23, 2) und Plutarch (de garrul. 8) folgendes erzählt wird: Hippias, der Sohn des Pisistratus, liess nach der Ermordung seines Bruders Hipparch die mit einem der Mörder befreundete Hetaere Leaena zu Tode foltern, ohne ihr ein Geständniss abzugewinnen. Um diese That zu verherrlichen, aber doch nicht direkt eine Hetaere zu feiern, stellten die Athener nach der Vertreibung des Hippias (510 v. Chr.) das Bild des gleichnamigen Thieres, und zwar zum Andenken an die Schweigsamkeit der Namensträgerin, ohne Zunge auf.

H. Brunn.

Amphion. Amphion, Sohn des Akestor aus Knosos, bekannt durch ein ehernes Weihgeschenk in Delphi: Battos, der Gründer von Kyrene, von der personifizirten Libya gekrönt, auf einem Viergespann, welches Kyrene lenkte: Paus. x. 15, 4. Obwol auch sein Vater wahrscheinlich Erzbildner war (Paus. vi. 17, 2), wird doch als sein Lehrer Ptolichos, ein Schüler des Kritios, genannt. Er lebte demnach um das Jahr 430 v. Chr.

H. Brunn.

Amphistratos. Amphistratos, Bildhauer, von dem Tatian (c. Gr. 52, p. 114) die Erzstatue einer Dichterin Kleito (oder Kleitagora?), Plinius (36, 36) die Marmorstatue des Geschichtsschreibers Kallisthenes anführt. Letzterer starb 426 v. Chr.

H. Brunn.

Ampho.. Ampho(teros), angeblich Steinschneider. Die Inschrift ΑΜΦΟ auf einer Gemme (Corp. inscr. gr. 7149) auf einen Steinschneider zu beziehen, liegt nicht der geringste Grund vor.

H. Brunn.

Ampichl. F. Ampichl, Maler, geb. zu Wien den 1. Mai 1799, trat nach zurückgelegten akademischen Studien im J. 1820 als Landschaftsmaler auf; später widmete er sich der Restauration von alten Gemälden, worin er sich in Wien einen ausgezeichneten Ruf erwarb.

K. Weiss.

Amsler. Samuel Amsler, Zeichner und Kupferstecher, geb. 17. Dez. 1791 in Schinznach (Kanton Aargau, Schweiz), wo sein Vater Bezirksarzt und Landwirth war. Die Neigung zur Kunst zeigte sich schon im frühesten Lebensalter, und der Vater machte von der Geschicklichkeit seines Sohnes zuweilen Gebrauch, indem er von ihm verstümmelte Glieder zeichnen liess. Geregelten Zeichenunterricht erhielt er seit dem zwölften Jahre, indem er täglich in das nahe Wildegg wanderte, zu einem Zeichner der Kattundruckerei. Frühzeitig versuchte er sich in Kupfer zu ätzen, den Grabstichel zu führen. So stach er das Alphabet nach Roschi, radirte Taufschein- u. Wechselformulare und machte selbst in Schwarzkunst einen Versuch.

Im März 1810 kam er nach Zürich, wo Oberkogler sein Lehrer im Kupferstechen wurde. Eine gelungene Kopie der Schulmeisterin nach Wille befähigte ihn, mit seinen weiteren Arbeiten vor die Oeffentlichkeit zu treten. So stach er — unter der Leitung des Kupferstechers Lips des Aelteren — das Bildniss Salomon Gessner's als Titelblatt zu dessen Schriften und den berühmten Johannes von Dominichino nach dem Müller'schen Stiche in kleinerem Formate, durch welches Blatt er in weiteren Kreisen bekannt wurde.

Eine neue Welt öffnete sich dem jungen Künst-

ler, als er nach München übersiedelte, um in die Kupferstecherklasse unter Professor C. Hess einzutreten; Lips selbst führte ihn beim Direktor von Langer ein, der ihm stets eine wolwollende Theilnahme bewahrte. In dieser Zeit (1815—1816) radirte A. den hl. Franziskus nach Guido Reni (eigentlich nach Zurbaran) und führte eine hl. Magdalena mit dem Grabstichel aus; ausserdem stach er nach antiken damals gefundenen Bronzen und verwendete die freien Stunden zum Studium der Werke der R. Morghen, Longhi, Bervic, Desnoyers; besonders der Vergleich der Aetzdrücke mit dem vollendeten Abdruck war vom grössten Einflusse auf seine strebende Künstlernatur. Im Frühjahr 1816 schied A. aus München, um seine italienische Reise anzutreten; zuerst ging er mit seinem Freunde, dem Maler Ramboux, in die Heimat, dann im Herbst zu Fuss bis nach Florenz und erst von hier aus mit dem Vetturin nach Rom.

Hier zog ihn die Bekanntschaft mit Thorwaldsen und Cornelius in einen Kreis, der für die Richtung seiner Kunst entscheidend wurde. Indem er Werke des Ersteren durch den Stich treffend wiedergab, begründete er in weiteren Kreisen seinen Künstlerruf. Seine ersten Arbeiten in Rom waren: Eine Caritas (Basrelief), Amor und Venus, Fliegende Genien, die bekannten Reliefs: Tag und Nacht, Der Hirtenknabe und Die Speranza, sämmtlich nach Thorwaldsen, der seine volle Zufriedenheit mit diesen Stichen aussprach und dem jungen Meister schon damals den Stich seines Alexanderzuges übertragen wollte. Auch der Stich des Titelblattes zu den Nibelungen nach Cornelius wurde ihm und seinem Freunde Barth zu gemeinschaftlicher Ausführung damals anvertraut. Im Frühjahr 1818 stach er dann das Bildniss des jungen Malers K. Ph. Fohr aus Heidelberg, der im Alter von 22 Jahren beim Baden in der Tiber ertrank, nach einer Zeichnung von Barth. Dieser Zeit wird auch das Bildniss Amsler's angehören, welches Barth gezeichnet hat, und das sich im Berliner Kupferstichkabinet befindet. Das Jahr darauf war er mit der Zeichnung und dem Stiche der Madonna Staffa, dem Werke Rafael's, das sich damals noch im Palazzo Connestabile zu Perugia befand und neuerdings nach St. Petersburg gekommen ist, beschäftigt; eine Arbeit, welche die Fähigkeit des Künstlers bezeugte, Rafael in seiner Eigenthümlichkeit aufzufassen und treu wiederzugeben.

A. vollendete diesen Stich sowie eine Platte zum Alexanderzuge von Thorwaldsen in seiner Heimat, wohin er sich 1820 zurückbegeben hatte. In diese Zeit fällt auch das Bildniss des Papstes Pius VII. Zu Ende des J. 1821 ging er auf's Neue nach Rom, arbeitete hier vorerst an drei Platten zum Alexanderzuge und führte zu späteren Werken seines Grabstichels verschiedene Zeichnungen aus: die Madonna mit der Nelke, nach Rafael, damals im Besitze des Ritters Camuccini, Rafael's Grablegung in der Galerie Borghese und dessen Sibyllen in S. Maria della Pace. Nach seiner zweiten Rückkehr in die Schweiz liess er sich in Wildegg bei seinem älteren Bruder nieder und führte hier seine Arbeiten weiter, insbesondere den Alexanderzug bis zur sechszehnten Platte (1829), bis ihn die Berufung zur Professur der Kupferstecherkunst an die Münchener Akademie führte. Er wurde nun bayrischer Staatsbürger und übersiedelte mit seiner jungen, ihm wenige Monate erst angetrauten Gattin im Mai 1829 nach München. Hier vollendete er die letzten fünf Blätter des Alexanderzuges und die Grablegung (1834), stach die Bildnisse von Cornelius und Klenze, sowie die hl. Familie Rafael's aus dem Hause Canigiani, früher in Düsseldorf, und dessen Madonna aus dem Hause Tempi nach eigener Zeichnung. Im Kreise von Künstlern wie Cornelius, Schnorr von Carolsfeld, Peter und Heinrich von Hess blieben ihm die römischen Erinnerungen lebendig. Dieser Zeit gehört das Bildniss Amsler's an, welches H. Merz nach einer Zeichnung Kaulbach's gestochen hat.

Mit der Platte nach Overbeck's Triumph der Religion in den Künsten, die er 1840 begonnen und an der er sechs Jahre fleissig gearbeitet hatte, sollte er seine künstlerische Thätigkeit und sein Leben beschliessen. Eine Kur in seiner Heimat konnte die Krankheit, die er wol schon länger in sich trug, nicht mehr heben; er starb, verehrt von zahlreichen Freunden und Schülern, am 18. Mai 1849.

In der Thätigkeit des Meisters tritt vor Allem die Tüchtigkeit eines ernsten und unermüdlich strebsamen Talentes zu Tage, das besonders die Grundlage des Stichs, die Zeichnung, mit aller Sorgfalt auszubilden sucht. Ueberall erkennt man den denkenden Meister, der den Charakter des Originals treu zu erfassen trachtet und sich die Mittel klar macht, mit denen seine Kunst ihn am treffendsten wiederzugeben vermag. Daher stehen ihm die glänzende Wirkung des Grabstichels an sich, der selbständige Reiz der Technik in zweiter Linie, wie er andrerseits von der malerischen Behandlungsweise, welche eine ganze Richtung des modernen Stichs kennzeichnet, nur so viel aufzunehmen trachtet, als es die treue Wiedergabe des Originals erfordert. Daher waren Marc Anton und Dürer seine eigentlichen Vorbilder; insbesondere ist das Studium des ersteren auf seine Entwickelung von grossem Einfluss gewesen. So bildete er sich zunächst eine feste markige Behandlungsweise durch enge und lichte, grösstentheils mit der Schneidenadel gearbeitete Schraffirungen.

Seinem Talente kam die Aufgabe, in Rom eine Anzahl der plastischen Werke Thorwaldsen's zu stechen, glücklich entgegen. Das Muster der geläuterten Zeichnung, der feinen Formdurchbildung, das es hier fand, wirkte wesentlich mit,

seine eigenen Anlagen naturgemäss auszubilden; zudem bedingte das plastische Werk Strenge und Treue der Behandlung, Unterordnung der malerischen Mittel der Technik unter die charaktervolle Wiedergabe des mit sicherem Verständniss aufgefassten Originals. Amsler sah, dass hiezu seine früheren Versuche nicht ausreichten, und zögerte nicht Studium und Arbeit gleichsam von Neuem zu beginnen. Er selbst schrieb damals: »Meine jetzigen Arbeiten sind von den früheren weit verschieden«. Daher ging er in seinen ersten Werken der Art in der Charakteristik und der Behandlung der Form bis zur Härte und Aengstlichkeit, war aber damit auf dem richtigen Wege zu seiner späteren Stichweise, welche Festigkeit, Strenge der Linie, Reinheit und Kraft der Modellirung mit einer maßvollen Freiheit der Technik und mit Schmelz der Behandlung verbindet. Da Thorwaldsen den Künstler so fortschreiten sah, übertrug er ihm auch den Stich seines Alexanderzuges, obwol schon vorher Bettelini und Marchetti denselben gestochen hatten. Ihre elegante Arbeit hatte in der Feinheit der Zeichnung und Modellirung Manches vermissen lassen. Dagegen zeigen die Blätter Amsler's jene Eigenschaften, welche vorzüglich geeignet sind, die Werke Thorwaldsen's wiederzugeben, und mit Recht ist bemerkt worden, dass sie zudem als Stiche »vollkommen den Eindruck einer sorgfältig vollendeten, hell und kräftig beleuchteten Skulptur hervorbringen«.

War auf diese Weise A. zum Meister in dem vorzugsweise plastischen Stich, dem Kartonstich geworden, so gelang es ihm doch auch, den Charakter von Gemälden mit feinem Verständniss und künstlerischer Hand auf die Kupferplatte zu übertragen. Natürlich entsprachen ihm nur solche Meister, bei denen die Durchbildung und Vollendung der Form das Kolorit beherrschen und der malerische Reiz die Schönheit der ersteren nur um so mehr hervorhebt. Vor Allen also Rafael. Bleibt demnach auch hier die Richtung im Ganzen eine plastische, so wusste doch A. den malerischen Bedingungen nachzukommen, indem er die Taillen erweiterte, verstärkte und vermannigfaltigte. Das zeigte schon sein Stich der Madonna Connestabile, dessen zarte und etwas zaghafte Behandlung der noch gebundenen Weise des jungen Rafael ganz entspricht. Weiter aber trieb er die malerische Wirkung in dem Stiche der Grablegung, ohne desshalb den Farbenausdruck zu suchen und zu den breiteren und weiten Strichlagen der Neueren überzugehen; er führte auch hier die Stechweise der Alten durch, um die Bestimmtheit und Strenge der Umrisse des Originals zu erhalten und in zarten, engen, mässig gekreuzten Strichlagen, in den feinen Biegungen der Linie jede Form so klar als möglich wiederzugeben. Dabei ist doch der Vortrag verschmolzen und eine harmonische Gesammtwirkung erreicht. Das Gleiche gilt von dem Stich des grossen Gemäldes Overbeck's; auch hier ist die plastische Darstellung vorherrschend, ohne das Malerische — da auch die Lokaltöne wiedergegeben sind — ganz auszuschliessen. Nur dass hier das Schwächliche, das im Ausdruck des inneren Lebens wie in der Farbengebung dem Originale eigen ist, auch der Stich nicht verleugnen konnte.

Wie Amsler aber auch die lebendige Form vollständig zu erfassen, in ihren wesentlichen Zügen sicher wiederzugeben und zugleich im Detail durchzubilden wusste, das zeigen seine Bildnisse von Fohr, Pius VII. und Thorwaldsen nach eigener Zeichnung. Das bewiesen auch die interessanten mit Bleistift scharf und fleissig gezeichneten Bildnisse von Künstlern und bedeutenden Zeitgenossen (in zwei Rahmen; aus den J. 1818 und 1820) auf der Münchener allgemeinen Kunstausstellung von 1858; darunter Cornelius, Koch, Architekt Hübsch, Fr. Rückert, Henriette Herz. Ausserdem eine Anzahl Zeichnungen nach Rafael (darunter die Grablegung) auf derselben Ausstellung, von unglaublicher Treue und Gewissenhaftigkeit, nur in der Behandlung vielleicht etwas zu mager. A. führte seine früheren Zeichnungen alle in Bleistift aus, erst bei den letzten zur hl. Familie, Madonna Tempi und dem Triumph der Religion wendete er Tusche und Sepia an.

s. Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich von 1850. — Kunstblatt, Stuttgart. 1836. p. 417. 1840. p. 444. — Kunstblatt, herausgeg. von Eggers. 1851. p. 167.
Notizen von Wessely. *

Bildnisse des Künstlers:

1) Brustb. nach einer Zeichnung von W. Kaulbach. Gest. von H. Merz 1833. Fol.
Auch als Titelporträt zur Biographie Amsler's im Neujahrsblatt der Züricher Künstlergesellschaft f. 1850 verwendet.
2) —— Dass. Gest. von C. Gonzenbach. München. gr. 4.
3) Brustb. nach der gleichen Zeichnung. Lithographie von Orelli Füssli & Co. in Zürich. gr. 8.
4) Brustb. A. Duncan sc. Stahlst. 4.

a) Von ihm gestochen:

I. Nach Gemälden und Zeichnungen.

1) Joseph's Traumdeutung vor Pharao. Nach dem grossen Karton von P. von Cornelius im Besitz des Herrn B. Hausmann in Hannover. Das Freskogemälde in der Casa Bartholdi auf Trinità di Monte in Rom. gr. qu. Fol.
I. Unvollendete Probedrücke.
II. Vor aller Schr. Nur in höchstens 2—3 Expl. gedruckt.
III. Mit der Bezeichnung als Hannover'sches Kunstvereinsblatt für 1837/38.
2) Maria mit dem Christuskinde, la Vierge au livre, oder die Madonna des Conte Connestabile Staffa. Nach Rafael, in der Grösse des Originals gest. (Wildegg 1820.) 1821. kl. Fol.
I. Vor der Schr., d. h. die Widmung an den Conte Connestabile Staffa, mit angelegter, oder Nadelschr.

II. Mit gleicher Schrift, dieselbe aber schattirt.

3) Madonna di Casa Tempi. Nach Rafael's Gemälde in der Pinakothek in München. (Gest. in München 1839.) 1841. Fol.

I. Probedruck. Fast nur Aetzung.

II. Vor der Schrift. Die Widmung in Nadelschrift und mit dem Bayr. Wappen.

Von diesem Plattenzustand gibt es zweierlei Drucke:

a) Mit Felsing als Drucker. (Diese sind die ersten).

b) Mit Wick als Drucker.

Bei einer kleinen Anzahl der Gattung a) wurde die Platte oben über dem Stichrand in der Mitte mit einem kleinen † versehen, das dann wieder weggeschliffen wurde.

III. Mit der gleichen Schrift und dem Wappen, doch die Schrift schattirt. Mit Wick als Drucker und dem Zusatze unter dem Wappen »Zu haben bei dem Verfasser«.

IV. Mit einer Bordüre. Retuschirte Platte und von C. Gonzenbach aufgestochen. Die ersten Abdrücke dieses Zustandes sind vor der Schrift nur mit den Künstlernamen.

V. Ebenso und mit der Adresse von Amsler und Ruthardt in Berlin.

VI. Mit der Schrift »Madonna di casa Tempi«. Ausserdem gibt es 2 galvanische Platten. Eine, die wegen eines Sprunges verworfen wurde. Es existiren von dieser etwa 30 Exemplare. Solche Abdrücke sehen aus wie die von No. IV. Sie sind erkenntlich an dem Riss der Platte an der Bordüre links gegen unten.

Von der zweiten (galvanisirten) Platte wurden Abdrücke für den Rheinischen Kunstverein für 1851 gemacht, und eine kleine Anzahl für den Aargauischen. Beide Auflagen tragen die Dedikation der betreffenden Kunstvereine.

4) »Die heilige Familie«. La Ste. Famille du Düsseldorf, aus dem Hause Canigiani. Jetzt in der Pinakothek in München. Nach Rafael. Sr. Majestät Ludwig I. König von Bayern gewidmet 1836. gr. Fol.

I. Probedruck. Aetzdruck, nur die Landschaft und das Terrain gestochen und vor der Luft.

II. Probedruck. Beinahe alles gedeckt, auch die Luft, doch das Christuskind bis auf den Kopf und das rechte Ärmchen noch weiss, ebenso bei der hl. Maria Kopf und Hals unfertig.

III. Das Christuskind vollendet, bei der Madonna die gleichen Partien wie im vorhergehenden Zustand noch unfertig.

IV. Vollendeter Abdruck vor der Schrift d. i. mit Nadelschrift und mit Widmung und dem Wappen.

Von diesen Drucken gibt es drei verschiedene Zustände:

a) Vor der Adresse des Druckers Felsing.

b) Mit derselben, sie steht links dicht neben dem Wappen.

c) Ebenso. Die Adresse steht jetzt links gegen die untere linke Ecke.

V. Abdruck mit gleicher Schrift, doch diese schattirt.

Die ersten und schönen Abdrücke tragen die Adresse des Druckers Felsing, an der gleichen Stelle wie IV. Die späteren an derselben Stelle die Adresse des Drucker Wilhelm.

VI. Die Widmung und das Wappen sind weggeschliffen und tragen die Unterschrift: Die heilige Familie, den Standort des Bildes und die Adresse von Amsler und Ruthardt in Berlin. (1872.) aber nicht aufgestochen.

5) Jesus, Maria und Martha. H. Lips del. (gest. Zürich 1810.) Fol.

6) Jesus und die Jünger zu Emaus. H. Lips del. (gest. Zürich 1810.) Pendant zum Vorigen. Fol.

7) Der Zinsgroschen nach H. Naeke. (gest. 1822). qu. Fol.

I. Alle Abdrücke ohne alle Schr., in der rechten Ecke Amsler's Monogramm.

8) Die Grablegung Christi. Nach Rafael's Gemälde in der Galerie Borghese zu Rom. Darunter die Predelle: Glaube, Liebe, Hoffnung. (Vollendet 1831.) Roy. Fol.

I. Probedruck. Weit vorgeschritten. Die kniende Frau rechts und der die Leiche Christi unter den Knien haltende Mann fast ganz vollendet, alles andere, namentlich die Köpfe, nur angelegt.

II. Probedruck. Beinahe vollendet, nur der Kopf des Heilandes ist angelegt. Wie der vorhergehende noch ohne Predelle.

III. Vollendeter Probedruck, wie I. und II. vor der Predelle. Nur in ganz wenigen Exemplaren gedruckt.

IV. Vor der Schrift nur mit dem Monogramm des Stechers und 1831. Darunter J. H. Felsing impr. Von diesem Zustand gibt es ganz wenige Abdrücke ohne Felsing impresse.

V. Mit der Schrift d. i. mit dem Monogramm und der Jahrzahl, mit dem Stechernamen links und dem Druckernamen rechts unter den Ecken der Predelle. Unter dem Monogramm steht: »zu finden in München bei S. Amsler«.

In der Hostie des Kelches, den die Hoffnung hält, befindet sich kein Kreuz.

VI. Wie vorstehend, jedoch befindet sich ein Kreuz in der Hostie.

VII. Die Adresse des Künstlers ist gelöscht.

VIII. Mit der Adresse des Bibliographischen Institutes in Hildburghausen. Die Platte wurde durch schlechten Druck verdorben.

9) St. Johannes in Verzückung. Dominichino p. Verkleinerte Kopie nach dem Stiche von Friedr. Müller (gest. in Zürich 1810.) 4.

10) St. Magdalena. Carlo Dolci p. Nach dem Gemälde in der Pinakothek in München (gest. in München 1814.) Achteckig. Roy. Fol.

I. Unvollendeter Probedruck. Kopf, Haare, Hals und Hände nur in Konturen.

II. Probedr. fast vollendet, vor aller Schr. Es fehlen nur einige ganz kleine Arbeiten im Hintergrunde links über den Ellbogen der Magdalena und an deren linken Schulter.

III. Vor der Schr. nur mit dem Künstlernamen.

IV. Mit der Unterschr. »St. Magdalena«.

V. Ebenso, gegen rechts die Adr. von G. Weiss & Co. in Berlin.

11) Der hl. Bruno. Nach dem Gemälde von Zurbaran in der Pinakothek in München. (Radirt in München 1814.) Guido Reni pinx. S. Amsler del. et sc. 4.

St. Franziskus nach Guido Reni war die alte Bezeichnung des Bildes im Anfang dieses Jahrh. Seitdem ist das Bild richtig dem Zurbaran zugeschrieben.

Nur Abdr. mit den Künstlernamen. Auch Abdr. auf bräunlichem Papier. kl. qu. Fol.

12) Der sein Kinn auf die rechte Hand stützende Engel aus der Sixtinischen Madonna. Rafael p. (Gest. in Zürich 1810.) qu. Fol.

I. Unvollendeter Probedruck.
II. Vollendet.

13) Triumph der Religion in den Künsten (oder der christliche Parnass). Nach F. Overbeck's erstem Entwurfe zu dem ausgeführten Original-Gemälde im Staedel'schen Kunstinstitut zu Frankfurt. Konturstich. (München 1842.) gr. Fol.

I. Probedruck. Die Figuren des Kaisers, des Bramante und der Schüler des Lucca della Robbia sind noch nicht radirt.
II. Vor aller Schrift aber vollendet.
III. Mit deutscher und französischer Unterschrift.

14) Der Triumph der Religion in den Künsten. Nach F. Overbeck's Bild im Staedel'schen Museum in Frankfurt a/M. Mit Erklärungsblatt u. Contur auf dem Seidenpapier. München 1843—1848. Grösstes Imp. Fol.

I. Die obere Partie des Bildes bis auf die Luft und die aus der unteren Partie herauf reichenden Theile vollendet.
II. Die mittlere Partie vollendet, die untere Partie nur angelegt.
III. Beinahe gänzlich vollendet, doch die Gruppe des Bramante nur in Umrissen, und der Mantel des Pabstes noch unfertig.
IV. Ganz vollendete Probedrücke vor aller Schrift, und vor der Druckeradresse, mit den Monogrammen in der Bordüre rechts und links.
V. Vor aller Schrift und mit der Drucker-Adresse.
VI. Mit der Schrift d. i. mit der Bezeichnung des Standortes des Originals, mit der Adresse des Rudolf Weigel in Leipzig, und derjenigen der Wittwe Amsler in München.

---

15) Das Titelblatt zu den Nibelungen: P. von Cornelius inv. (sc. Rom 1816. 20.) qu. Imp. Fol.

Mit C. Barth gemeinschaftlich gestochen. Von Amsler die Felder rechts und oben das Feld in der Mitte, unten die Gruppe der Todten mit der Leiche der Chrimhilde. Die drei Felder stellen dar: Die Heimkehr Siegfried's als Sieger, seine Vermälung und sein Abschied von Chrimhilde, als er zur Jagd auszog.

I. Nur die Felder, die Amsler stach, sind ziemlich vorgerückt, doch unvollendet.
II. Diese Felder sind vollendet, doch ohne Monogramm des Stechers. Die linke Seite des Blattes ist von Barth angefangen. Es fehlt noch ganz die Gruppe der Todten unten.
III. Vor der Schrift und vor den Monogrammen und vor der Inschrift im Mittelfeld »Der erste Vers des Nibel. Liedes«.
IV. Mit der Schrift. Mit dem ersten Verse des Nibelungen-Liedes mit den Monogrammen auf jedem Bilde und mit der Widmung an Niebuhr.

16) »Siegfried übergiebt Chrimhilden Brunhildens Gürtel«. J. v. Schnorr inv. S. Amsler sculp. (1833). Freskogemälde in der Residenz in München. 4.

I. Vor aller Schr.
II. Vor der Schr. nur mit den Künstlernamen.
III. Mit der obigen Unterschr.

17) Das Begräbniss der Atala. Nach Girodet. (Gest. in Zürich 1810.) kl. qu. Fol.

I. Aetzdruck.
II. Mit der Schr. »La Communion d'Atala«. Amsler del et sculp.
III. Ebenso. Rechts die Adresse von H. Fuessli & Co.

17a) Allegorische Figur. Eine trauernde weibliche Figur knieend mit der Fackel vor einem Monumente unter Bäumen. Auf demselben: G. F. den 16. Febr. 1814. Nach Amslers eigener Zeichnung. gr. 4. Bez. S. Amsler fect. Erinnerungsblatt für einen verstorbenen Freund.

18) Georg, der Götz und Selbitz im Spessart. Ohne alle Bezeichnung. In: Kompositionen und Handzeichnungen aus dem Nachlasse des Franz Pforr. 2 Hefte enthaltend. Darstellung zu Götz von Berlichingen. Fol.

I. Aetzdr.
II. Vollendet.

19) Die Schulmeisterin. G. Dow p. Kopie nach dem Stiche von J. G. Wille (gest. in Zürich 1810.). kl. Fol.

I. Von der grossen Platte H. 207 mill., Br. 167 mill.
II. Von der verkleinerten Platte H. 198 mill. Br. 146 mill.

---

20) Pabst Pius VII. Brustb. von vorn. C. Herrmann ad viv. del. (gest. in Wildegg 1820.) Fol.

I. Mit der Unterschr. »Pius VII«. in Nadelschr.
II. Mit der gestochenen Unterschr. und Widmung.

21) P. von Cornelius. Brustb. S. Schlotthauer del. (Gest. in München 1832.) 4. Selten und nicht im Handel.

I. Vollendet, doch vor der Einfassungslinie.
II. Vollendet mit der Einfassungslinie.
Beide Zustände vor den Künstlernamen.

22) Bernardin Drovetti, Franz. General-Konsul in Aegypten. Gau del. (Gest. in Rom 1822.) Fol. Sehr. selten.

I. Vor aller Schr. nur mit dem Monogramm oben rechts.
II. Vor aller Schr. nur der Name Drovetti ganz fein geritzt.
III. Mit gestochener Schr. und den Künstlernamen rechts und links.

23) C. Fohr Pictor Heidelberg's. Ob. 1818. Æ 22. Nach Carl Barth's Zeichnung. Brustb. 1819. kl. Fol.

24) Ulrich Hegner. Brustb. Nach Sulzer. (1840.) Direkt nach dem Oelbilde ohne Zeichnung gestochen. Fol.

Nur Abdrücke mit der Schr.

25) Brustb. Herder's. Nach Kügelgen. 1810—20.

Es gibt nur vollendete Probeabdrücke vor aller Schrift.

Die Platte wurde verworfen.

26) Geh. Rath Leo von Klenze, Architekt in München. W. Kaulbach del. (gest. in München 1834.) (Berlin 1860.) Fol.

I. Probedruck unvollendet vor den Monogrammen und vor der Einfassungslinie.

II. Mit einfacher Einfassungslinie und vor den Monogrammen.

III. Vor der Schrift. Mit doppelter Einfassungslinie und mit den Monogrammen. In der Mitte L. v. K.

IV. Mit der Schrift: Leo von Klenze und den Künstlernamen rechts und links.

27) J. Mändl, Kammerpräses. Sandrart pinx. Amsler fec. 1816. Oval. 4.

28) G. Ch. Oberkogler. Brustb. Nach einem Gemälde von Oeri. (Gest. in Zürich 1810.) 4.

29) Giovanni Pierluigi Palestrina principe della Musica. Brustb. Nach einem alten Bilde und einer Zeichnung von Julius Schnorr. Zu einer Biographie Palestrina's von Paini verwendet. (Gest. in Wildegg 1827). kl. Fol. Nicht im Handel u. grösste Seltenheit.

I. Vor aller Schr. ohne Künstlernamen.

II. Mit der Schr.

30) Albert Thorwaldsen, Bildhauer. Brustb. C. Begas p. Romae 1823. Fol.

I. Mit offener Schrift.

II. Die Schrift schattirt.

31) Brustb. des Hofrath Weigel nach A. Senf. 1816—20. Nur Abdrücke vor der Schrift und mit den Künstlernamen. 4.

32) Brustb. von Heinrich Zschokke. F. Notz del. Oval. kl. 4.

I. Vor aller Schrift.

II. Mit der Schrift.

II. Nach plastischen Werken.

33) Christus in ganzer Figur. Per me ad Patrem. Nach Dannecker's Marmorstatue in der Isaakskirche zu St. Petersburg (für die Kaiserin Mutter Maria Fedorowna von Russland gearbeitet). Nach Leybold's Zeichnung gest. (in München 1829). Roy. Fol.

Mit Rahn gemeinschaftlich gestochen.

I. Probedrücke unvollendet.

II. Probedr. Fast vollendet. Es fehlt nur noch die Harmonisirung des Ganzen, und der Hintergrund ist noch unrein.

III. Vor aller Schr. selbst vor den Namen. Vollendet.

IV. Vor der Schr. d. h. mit Nadelschr.

Ludwig Schwanthaler's Werke:

34) I. Abtheil. Mythen der Aphrodite, Fries in Gyps im neuen Königsbaue zu München. Nach d. Originalzeichnung des Prof. L. Schwanthaler unter Leitung des Prof. S. Amsler gestochen von Stäbli und Schütz. Nebst Erklärung. Düsseldorf 1839. gr. qu. Fol.

35) —— II. Abtheil. Der Kreuzzug des Kaisers Friedrich Barbarossa. Fries in Gyps im Saalbau der neuen Königl. Residenz zu München. Nach der Originalzeichnung des Künstlers (in Umrissen) gestochen unter der Direktion des Prof. S. Amsler. 18 Kupfertafeln. gr. qu. Fol. Historische Erläuterung dazu von Karl Schnaase. Düsseldorf 1840. 4.

Ludwig Schwanthaler's Werke:

36) —— Maler-Statuen auf der Pinakothek in München von Ludwig Schwanthaler, gestochen von S. Amsler. 16 Bll. in 4 Heften. Hildburghausen 1859. gr. Fol. (1836—39.) 1) Mich. Angelo. 2) H. Hemling. 3) Titian. 4) A. Dürer. 5) H. Holbein. 6) Rubens. 7) Masaccio. 8) L. da Vinci. 9) Van Dyck. 10) J. Van Eyck. 11) Poussin. 12) Ghirlandajo. 13) Rafael. 14) Fiesole. 15) Martin Schön. 16) Velazquez.

I. Probedrücke. Vor aller Schrift und ohne die Monogramme der Künstler oben links und rechts.

II. Vor der Schrift mit den Monogrammen.

III. Mit der Schrift. Unten innerhalb der Einfassungslinien steht links die Adresse des Bibl. Instituts, rechts der Name des dargestellten Künstlers.

37) St. Georg. Basrelief nach Schwanthaler (jetzt der Stadt Köln gehörend). qu. Fol.

Mit Heinr. Merz gemeinschaftlich gestochen (1835.)

I. Erster Probedruck, fast reiner Aetzdruck. Doch bereits mit der Bordüre.

II. Sehr weit vorgeschrittener Probedruck; unfertig sind die beiden Köpfe, der Hintergrund, und die Bordüre. Soweit ging die Arbeit von Merz.

III. Vollendet von Amsler. Mit der Schrift »St. Georg« und der Dedikation des Kunstvereins in München, f. 1835 und mit den Künstlernamen.

IV. Die Widmung des Kunstvereins weggeschliffen, nur mit St. Georg und den Künstlernamen.

V. Mit gleicher Unterschrift und der Adresse von F. Gypen.

38) Das Mozart-Denkmal in Salzburg, errichtet 1842. W. A. Mozart in ganzer Figur. Nach L. Schwanthaler und (gegossen von) Stiglmaier. (Gest. in München 1841.) gr. Fol.

I. Mit der Unterschrift »Das Mozart Denkmal in Salzburg errichtet«, 1842, in Nadelschrift und darunter das Monogramm des Stechers. Oben der Name Mozart's links, rechts das Geburts- und Sterbejahr.

II. Mit der gleichen Schrift: dieselbe aber schattirt.

39) »Das Göthe-Denkmal zu Frankfurt a/M., errichtet MDCCCXLIV«. Nebst den Basreliefs und Erklärungsblatte. L. v. Schwanthaler inv. et mod. J. B. Stiglmaier fecit. gr. Fol.

I. Vor aller Schr.

II. Vor der Unterschrift nur mit den Künstlernamen und mit Wick impr.

III. Mit der Adr. als Frankfurter Kunstvereinsblatt f. 1844.

IV. Vor der Unterschrift mit d. Adr. der Schmerber'schen Buchhandl. in Frankfurt a/M.

40) Tragoedie und Komoedie in heftig schreitender Bewegung. Nach einem Relief von L. Schwanthaler, im Münchner Königsbau. (1842.) gr. 4.

I. Die Originalplatte gest. von M. Storz. Ohne Schrift.

II. Die galvanoplastische Platte von Amsler nach dem Kobell'schen Verfahren hergestellt. Unterschrift: Galvanoplastischer

Versuch von S. Amsler, Febr. 1842. Publizirt in Marggraf's Jahrbüchern der Kunst. Es gibt 2 galvanische Druckplatten.

No. 41—49 nach Bertel Thorwaldsen:

41) Alexander's des Grossen Einzug in Babylon. Marmorfries im Königlich Dänischen Schlosse Christiansburg. Nach Zeichnungen von Fr. Overbeck und Andern gestochen von Samuel Amsler (gest. 1820—29.) (21 Bll. von Amsler, u. 1 Bl. gest. von Wilh. Müller in Weimar.) Mit Erläuterungen von Ludw. Schorn. München 1835. Auch mit franz. Texte. gr. qu. Fol. — Neue Ausgabe. Zweiter, revidirter Abdruck. Herausgeg. von Herm. Lücke. Leipzig, A. Dürr. 1870. qu. Fol.
  I. Vor den römischen Nummern (T. 1—21) ian dem Oberrand rechts. Existiren nur an äuserst wenigen Exemplaren und sind als vollendete Probedrücke zu betrachten.
  II. Die Abdrücke der Ausgabe von Cotta (Liter. art. Anstalt der J. G. Cotta'schen B.) mit den Nummern Tav. 1—21.
  III. Die Ausgabe von A. Dürr Leipzig 1870. (Die Platten sind nicht retuschirt.)

42) Der Schäferknabe. Statue. A. Thorwaldsen inv. (Gest. in Rom 1816.) Fol.
  I. Vor aller Schr.
  II. Mit der No. oben rechts.

43) Christus segnet die Kinder. Relief. Fol.

44) Die Charitas, eine Mutter mit zwei Kindern. Relief. A. Thorwaldsen inv. (Gest. in Rom 1816.) Fol.
  I. Vor aller Schr.
  II. Mit den Künstlernamen.

45) Statue der Spes. Im Schloss Tegel. (Gest. in Rom 1816.) Fol.
  I. Vor aller Schr.
  II. Mit der No. oben rechts.

46) Bacchus und Amor. Relief. Fol.

47) Venus und Amor. Relief. 1816. kl. Fol.
  I. Vor aller Schr.
  II. Mit den Künstlernamen.

48) Il Giorno und La Notte. 2 Bll. A. Thorwaldsen inv. (Gest. in Rom 1816.) qu. Fol.
  I. Vor aller Schr.
  II. Mit den Künstlernamen und den obigen Titeln.

49) Drei schwebende Genien. Relief. (1816.) kl. Fol.
  I. Vor aller Schr.
  II. Mit den Künstlernamen.

Vorstehende 8 Bll. (No. 42—49) wurden zuerst für Thorwaldsen selbst gestochen, später aber in einer zweiten Ausg., die Nrn. tragen, verwendet zur: Collezione di 25 Statue e Bassirilievi del Sig. Cav. A. Thorwaldsen, con illustr. del Sig. Ang. Carnevalini. (Mit Stichen von Bartolini, Barth etc.) Roma 1826. gr. Fol.

50) Das Abendmahl. L. da Vinci p. qu. Roy. Fol. Das Bl. ist nicht von Amsler gestochen, seinen Namen als Stecher hat das Bibliographische Institut in Hildburghausen fälschlich darauf gesetzt. Es ist von Rahn gestochen.

b) Nach seinen Zeichnungen gestochen und lithographirt.

1) Die sechs Dichter Toskana's: Guido, Cavalcanti, Cino da Pistoja, Petrarca, Boccaccio, Dante, Guido d'Arezzo. Nach Giorgio Vasari's Gemälden gest. von Joh. Burger. Berlin 1864. gr. qu. Fol.

2) Friedr. Rückert, Dichter. A. Schultheiss sc. Fol.

3) F. Rohrbach. Lith. Fol.

4) Siegfried und Chrimhilde. Aus Schnorr's Wandgemälden in den Nibelungensälen der Residenz in München. C. Gonzenbach sc. Münchner Kunstvereinsblatt f. 1860. Fol.

W. Engelmann.

Amstel. C. Ploos van Amstel, s. **Ploos.**

Amsterdam. Simon und Frederik van Amsterdam, zwei Künstler des 16. Jahrh., von denen man nur weiss, dass der erste von van Mander unter den Schülern des Frans Floris genannt wird, und der zweite im J. 1553 Glasgemälde für die Abtei von Tongerloo ausgeführt hat.

s. Van Mander, Het Leven etc. (Uebersetzung von J. de Jongh, 1764). I. 232.

T. van Westrheene.

Amulius s. **Fabullus.**

Amund. Amund, einer Inschrift zufolge, der Name des Meisters der Wandgemälde in der Råda-Kirche in Wermland, die im J. 1494 zur Zeit des Bischofs Brynolfs von Skara ausgeführt worden. Die Råda-Kirche ist jetzt vom Staate angekauft. Ein Bild des Inneren findet sich in der Ny Illustrerad Tidning.

s. N. M. Mandelgren, Monuments scandinaves du moyen-âge. Kopenhagen u. Paris 1855—62. gr. Fol.

C. Eichhorn.

Amy. Guillaume Amy oder Amis, Bildhauer im 15. Jahrh., dessen Namen der Graf Laborde schlecht gelesen hat. Allgemein sind wenigstens im Stiche oder in der Photographie die prächtigen Grabmäler der burgundischen Herzöge Philipp's des Kühnen und Johann's ohne Furcht bekannt (gegenwärtig im Museum von Dijon). Das erste wurde, noch zu Lebzeiten des dargestellten Fürsten, von dem berühmten Nikolaus Sluter, einem der grössten Künstler seiner Zeit, beendigt. Das andere liess Philipp der Gute zum Andenken seiner Eltern errichten. Die Ausführung wurde kontraktlich im J. 1443 dem Bildhauer Jean de la Vuerta übertragen. Aber schon 1436 sandte der Herzog Philipp, um in den umliegenden Steinbrüchen gewisse zur Vollendung dieses Monumentes nöthige Alabasterblöcke auszuwählen, seinen Hofbildhauer Nikolaus Van de Werve nach Grenoble (nicht Claux de Werne, wie man früher den Namen las). Drei Jahre später erhielten zwei andere Bildhauer, Guillaume Amy und Jean Conteke, welche, wie Van de Werve, in Dijon sich aufhielten, von Philipp dem Guten einen ähnlichen Auftrag. Sie entdeckten auch schliesslich ein Alabasterlager in den Staaten des Fürsten, bei Salins, in der Franche-Comté. In jenem vom Herzog mit de la

Vuerta eingegangenen Kontrakt heisst es, dass jene Bildhauer die sechs Blöcke von weissem Alabaster, welche J. de la Vuerta bearbeiten sollte, zu liefern und nach Dijon zu verbringen hatten. Mit Grund kann man vermuthen, dass Amy und Conteke sodann von de la Vuerta beigezogen wurden, um unter seiner Leitung an dem Denkmal zu arbeiten, das er nach Ablauf von vier Jahren fertig zu machen versprochen hatte.

s. Comptes de la recette générale des finances, in den Archiven des Norddepartements zu Lille. — Comptes de la recette générale de Bourgogne, in den Archiven des Departements der Côte d'or zu Dijon. —

s. Comte de Laborde, Les Ducs de Bourgogne I. 383. 384.

Alex. Pinchart.

Amy. André Amy, französischer Baumeister des 15. Jahrh., † unter der Regierung von Franz I. Von ihm sind die Pläne der hübschen Kirche zu Unserer lieben Frau im Schlosse zu Thouars, einer kleinen Stadt in Poitou und Hauptort der Vizegrafschaft dieses Namens, die heutzutage zum Departement der beiden Sèvres gehört. Dieser Bau, im Spitzbogenstil, wurde in den Jahren 1503—1512 von Ludwig II. de la Tremouille und seiner ersten Gattin Gabriele von Bourbon, die dort ihr Grab hatten, erbaut. Amy ist als »maistre maçon de l'ouvrage de l'esglise Notre-Dame ou chasteau de Thouars« in einer Urkunde bezeichnet, welche die zur Ausschmückung der Kirche angekauften Bildwerke betrifft. Benjamin Fillon möchte glauben und wol mit Recht, dass derselbe Künstler auch der Baumeister der Kollegiatkirche von Oiron bei Thouars war; der Bau derselben wurde von Helene von Hangest, seit 1519 Wittwe von Artus Gouffier, Herrn von Boisy, und von ihrem ältesten Sohne Claude angeordnet. Es ist dieselbe Dame († 1537), welche zu Oiron die erste in Frankreich entstandene Fayencefabrik errichtete, deren Erzeugnisse heutzutage weit über ihr Goldgewicht bezahlt werden.

s. Revue des sociétés savantes. 1863. II. 91. — B. Fillon, L'Art de terre chez les Poitevins. Paris 1864. p. 78. — Guide pittoresque du Voyageur en France. Paris 1838. V.

Alex. Pinchart.

Amyklaeos s. **Diyllos.**

Anania. Anania, Heiligenbildmaler des Antonius-Klosters in Nowgorod, um die Mitte des 16. Jahrh., wurde nach Moskau berufen, um daselbst nach dem Brande von 1547 Heiligenbilder zu malen.

s. Снегиревъ, О значеніи отечеств. иконоп. въ зап. И. арх. общ. (Snegirew, Ueber die Bedeut. d. vaterländ. Heiligenbildmalerei in den Mem. d. Kais. arch. Ges.). St. Petersb. 1849. I. 203.

Ed. Dobbert.

Ananjin. Zwei russische Heiligenbildmaler in Jarosslaw.

Wassili Ananjin ward 1660 nach Moskau geschickt, um an der inneren Ausschmückung der Kathedrale des Erzengels mitzuwirken, malte ausserdem in Dorfkirchen.

Konstantin Ananjin nahm an allen Arbeiten des eben Genannten Theil und malte ausserdem im J. 1650 im Sabbas-Kloster.

s. Ровинскій, Ист. р. шк. иконоп. въ Зап. И. арх. общ. (Rowinski, Gesch. der russ. Schulen d. Heiligenb. in den Mem. der Kais. arch. Ges.). St. Petersb. 1856. VIII. 128 u. 129.

Ed. Dobbert.

Anastagi. Mariotto Anastagi und sein Sohn Giovan Battista waren Goldschmiede in Perugia.

Mariotto Anastagi, † 1496, hatte Ruf im Prägen, Giessen und Verfertigen von Statuen. Der Stadtrath vertraute ihm die Leitung verschiedener Arbeiten an, und liess namentlich 1476 eine der beiden grossen Glocken des Stadthauses von ihm umgiessen.

Giovan Battista di Mariotto Anastagi erhielt am 27. Dez. 1512 den Auftrag, einen prächtigen silbernen Tafelaufsatz, ein sogenanntes Nef (Nave), 32 Pfund schwer, für den Kredenztisch des Magistrats nach einer Zeichnung des Pietro Perugino zu machen. Dasselbe sollte 19 Figuren (worunter eine Fortuna als Segelhalterin) mit zwei Pferden und vier Rädern enthalten und scheint also das Schiff des Neptun dargestellt zu haben. Dessen Beschreibung bei Vermiglioli.

s. Mariotti, Lettere Pittoriche. Perugine. pp. 116. 171. — Vermiglioli, Memorie del Pintaricchio. p. 217. — Kugler, Geschichte der Baukunst. IV. (von Burckhardt). p. 314.

Fr. W. Unger.

Anastagj. Simonetto Anastagj, Architekt in Perugia, wurde 1583 dort zum Stadtbaumeister erwählt und scheint das Amt bis 1587 behalten zu haben. Er war ein Freund und Gönner des Federigo Barocci, der, wie sich aus einem Briefe von diesem an jenen vom J. 1573 ergibt, für ihn und in seinem Auftrage verschiedene Bilder malte.

s. Mariotti, Lettere Pittoriche Perugine. p. 260. — Bottari, Raccolta di Lettere etc. III. 84.

Fr. W. Unger.

Anastasi. Brunovo und Giulio Anastasi, Letzterer geb. 1513, † 12. März 1578, Maler, Söhne eines Anastasio von Mantua, waren 1531 Gehülfen des Giulio Romano bei seinen Malereien im Castello (dem herzogl. Schloss) von Mantua und bemalten im J. 1535 die Triumphbogen, welche zu Ehren der Ankunft Kaiser Karl's V. in Mantua errichtet wurden. Sie sind erst neuerdings urkundlich bekannt geworden;

ob sie an den schönen Malereien Giulio's im Trojanischen Saal des Mantuaner Schlosses Antheil gehabt, lässt sich daher nicht bestimmen.

s. Carlo d'Arco, Delle Arti e degli Artefici di Mantova. II. 251—252.

*

Anastasi. Giovanni Anastasi, Maler von Sinigaglia, † 1704 im Alter von 50 Jahren, zumeist in seiner Heimat thätig. Lanzi nennt ihn wenn auch flüchtig, doch gewandt und geistreich. Von ihm in Rimini in S. Francesco der hl. Robertus Malatesta; zwei Bilder in S. Croce in seiner Vaterstadt und mehrere in S. Lucia del Monte Alboddo, die für seine besten Werke galten.

s. Marcheselli, Pitture di Rimini. — Lanzi, Storia Pittorica. II. 212.

*

Anastasi. Auguste (Paul Charles) Anastasi, französischer Landschaftsmaler, geb. zu Paris den 15. Nov. 1820, Schüler von Paul Delaroche und Corot, 1849 in die Ecole des Beaux-Arts aufgenommen. A. nimmt, wenn auch nicht zu den ersten Meistern der modernen französischen Landschaft zählend, doch in dieser einen angesehenen Platz ein. Er hat sich zwischen der klassischen Richtung, von welcher er ausgegangen, und der naturalistischen Stimmungsmalerei der neuesten Zeit eine mittlere Stellung gebildet, wobei er sich jedoch mehr der letzteren zuneigt. Demgemäss behandelt er grössere Naturausschnitte in besonderen Lichtwirkungen, namentlich der Morgen- und Abendsonne, wobei er den charakteristischen Ton der Atmosphäre wol wiederzugeben weiss. Er hält sich nicht an eine bestimmte Natur, sondern entnimmt seine Motive bald der Heimat (oft dem Walde von Fontainebleau), bald holländischen Gegenden, bald, und dies namentlich neuerdings, der römischen Campagna. Seine Bilder sind ansprechend, doch ist seine Behandlung dekorativ, oft oberflächlich und im Kolorit mitunter manierirt. — Die Museen des Luxembourg (Sonnenuntergang bei Dordrecht; Aquädukte des Claudius), von Marseille, Lille, Rennes haben Bilder von ihm.

s. J. Meyer, Gesch. der franz. Malerei. p. 782. — Bellier de la Chavignerie, Dict., woselbst das Verzeichniss seiner 1843—1868 ausgestellten Werke.

*

Man hat auch von Anastasi eine Anzahl Lithographien, die in der kecken, modern-französischen Tondruckmanier behandelt sind, wobei es mehr auf pikante Wirkung und Haltung als auf korrekte Zeichnung und sorgsame Durchführung abgesehen ist. Er lieferte folgende Bll.:

1) Landschaft. Nach Hugues Martin. Im Mittelgrunde ein Klarinettbläser und zwei tanzende Reigen. 1848. qu. Fol. Für die Galeries d'Amateurs, No. 8.

2) Landschaft. Nach J. Dupré. Im Mittelgrunde in einem Boot, ein Knabe, der einen aufgehängten Fischbehälter besieht. 1849. qu. Fol. Ebendaselbst, No. 11.

3) Landschaft. Nach J. Dupré. Im Mittelgrunde, am Rande eines Gewässers, eine Gruppe sitzender Gänse. 1852. qu. Fol. Ebendas. No. 12.

4) Landschaft. Nach eigener Komposition. Sonnenuntergangsbeleuchtung. Im Vordergrunde links vier Kühe, von welchen zwei ihren Durst in einem Wassertümpel stillen. 1849. qu. Fol. Ebendas. No. 13.

5) Landschaft. Nach C. Troyon. Im Vordergrunde lagert eine Heerde Schafe; ein Schauer regnet herab. 1850. qu. Fol. Ebendas. No. 19.

6) Landschaft. Nach J. Dupré. Im Mittelgrunde, am Fuss eines hohen Baums, steht ein Angler. Fol. Für die Artistes contemporains (Paris 1846), Erster Jahrgang. No. 19.

7) Landschaft. Nach Diaz. Im Vordergrunde eine Gruppe von drei an der Erde sitzenden und liegenden Frauen, die sich baden zu wollen scheinen. Fol. Ebendas. No. 22.

8) Landschaft. Nach J. Dupré. Im Mittelgrunde, vor der Thür eines Bauernhauses; eine Gruppe von 5 Figuren. Fol. Ebendas., zweiter Jahrgang, No. 29.

9) Laadschaft. Nach Corot. Im Vordergrunde zwei Fischer. qu. Fol. Ebendas. No. 34.

10) Marine. Nach E. Isabey. Im Mittelgrunde, bei einer Bretterhütte am Strande, drei kleine Mädchen. qu. Fol. Ebendas. No. 35.

11) Landschaft. Nach Charles Leroux. Im Mittelgrunde links eine Frau, die einen Korb auf dem Kopfe trägt und ein Kind an ihrer Seite hat. qu. Fol. Ebendas. No. 38.

12) Landschaft. Nach Th. Rousseau. Im Mittelgrunde eine Frau, die Etwas in einen Ofen schiebt. qu. Fol. Ebendas. No. 40.

13) Landschaft. Nach J. Dupré. In der Mitte, auf einem Wasser, ein Boot mit Jägern. qu. Fol. Ebendas. No. 42.

14) Landschaft. Nach Cabat. Im Vordergrunde links eine hockende Frau, am Ufer eines Gewässers. Auf derselben Seite im Mittelgrunde gehen zwei Männer, von welchen der eine eine Sense auf der Schulter trägt. qu. Fol. Ebendas. No. 46.

15) Landschaft. Nach Corot. Im Mittelgrunde rechts eine Kuh im Wasser. qu. Fol. Ebendas., dritter Jahrgang, No. 52.

16) Landschaft. Nach Th. Rousseau. Im Mittelgrunde eine Bauernhütte, von Bäumen umgeben. qu. Fol. Ebendas. No. 54.

17) Landschaft. Nach J. Dupré. Mit Staffage von fünf Kühen. qu. Fol. Ebendas. No. 58.

18) Landschaft. Nach Charles Leroux. Im Vorgrunde rechts sitzt ein Angler. qu. Fol. Ebendaselbst. No. 60.

19) Landschaft. Nach L. Coignard. Im Vordergrunde eine Hirtin und fünf stehende Kühe. qu. Fol. Ebendas. No. 62.

20) Landschaft. Nach J. Dupré. Links im Vordergrunde eine Gruppe Pferde; dabei ein Angler. qu. Fol. Ebendas. No. 68.

21) Landschaft. Nach Blanchard. In der Mitte ein fliessendes Gewässer, über welchem ein alter Weidenstamm eine natürliche Brücke bildet. Fol. Ebendas., vierter Jahrgang. No. 78.

22) Ansicht aus Egypten. Nach Marilhat. Im Vordergrunde vier Kameele und vier Figuren. qu. Fol. Ebendas. No. 80.

23) Landschaft. Nach J. Dupré. Im Vordergrunde ein Wasser, nach welchem Kühe hinabgehen. qu. Fol. Ebendas. No. 91.
24) Landschaft. Nach Flers. Im Vordergrunde links ein Mann in einem Boot. qu. Fol. Ebendaselbst, siebenter Jahrgang. No. 168.
25) Landschaft. Nach E. Lambinet. Im Vordergrunde eine Schnitterin und ein Knabe. 1852. Fol. Oben abgerundet.
26) Landschaft. Nach F. Schoeffer. Im Mittelgrunde rechts ein Gewässer; links eine Ziege. 1853. Fol. Oben abgerundet.
27) Landschaft. Nach E. Buttura, mit reicher Figurenstaffage. Im Vorgrunde rechts geht ein Mönch. 1853. qu. Fol.
28) Château de Froschdorf. Nach dem Baron de Bar. 1854. qu. Fol.
29) Château de Froschdorf. Nach dems. 1854. qu. Fol.
30) Château de Brunsée (en Styrie). Nach dems. 1854. qu. Fol.
31) Landschaft mit einem pflügenden Bauer (Labourage Nivernais). Nach Rosa Bonheur. Für den Artiste. kl. qu. Fol.
32) Der neugeborene kaiserliche Kronprinz, auf einem Adler mit ausgebreiteten Schwingen. Unten das kaiserlich französische Wappen und zwölf Verse von Philoxène Boyer. 1856. qu. Fol. Oben abgerundet.

E. Kolloff.

Anastasio. Anastasio, Architekt aus Sicilien, 1509 nach Genua berufen. Er war dort insbesondere für öffentliche Nutzbauten (Aquädukte, Zisternen etc.) thätig, legte die Fundamente für Verlängerung des Hafendamms und leitete die Errichtung grosser Bauten.

s. Soprani, Le Vite de' Pittori etc. Genovesi. 268. — Lacroix, Revue universelle des Arts. XXI. (1865). 163.

*

Anastasius. Frater Anastasius, ein Kapuziner zu Prag, beschäftigte sich auch mit dem Stechen von Heiligenbildern. Im J. 1669 gab er ein Erbauungsbuch mit Kupfern heraus: *Radius paupertatis*, 8., wozu er selbst einige Bll. gestochen. Auch andere derartige Bll. kommen vor. Er zeichnete F A C (Frater Anastasius Capucinus).

s. Dlabacz, Böhm. Künstlerlexikon. — Nagler, Mon. II. 1883.

W. Schmidt.

Anastassi. Anastassi (Anastasius), russischer Kupferstecher um die Mitte des 18. Jahrh. Von ihm bekannt:

Der hl. Grossmärtyrer Demetrius zu Ross besiegt den Teufel. H. 323 millim., br. 247.

s. Д. Ровинскiй, Русскiе граверы (D. Rowinski, Die russischen Graveure). Moskau 1870, p. 150.

Ed. Dobbert.

Anaxagoras. Anaxagoras, Erzbildner aus Aegina, verfertigte die (nach Herodot IX. 81 zehn Ellen hohe) Zeusstatue, welche die Griechen gemeinschaftlich nach der Schlacht bei Platää (479 v. Chr.) in Olympia aufstellten: Pausanias, V. 23. Erwähnt wird sein Name auch von Diogenes Laërt. II. 15, und in dem Epigramm des von ihm gefertigten Weihgeschenkes eines Praxagoras: Anall. I. 117, 6.

H. Brunn.

Anaxandra. Anaxandra, Malerin, Tochter des Nealkes, um 200 v. Chr.: Clem. Alex. strom. IV. p. 523B Sylb. Wahrscheinlich ist ihr Name auch bei Plinius XXXV. 146 an die Stelle eines völlig unbekannten Anaxander zu setzen.

H. Brunn.

Anaxenor. Anaxenor, ein Maler aus Magnesia, von dem das Bild eines Sängers, aber nur wegen eines lächerlichen Schreibfehlers in der Unterschrift angeführt wird: Eustath. ad Od. IX. 11, p. 1612, 36.

H. Brunn.

Anaxilas. s. **Herakleidas.**

Anaximenes. Anaximenes, Bildhauer aus Milet, etwa in der Zeit der Antonine, nur aus der Inschrift einer Ehrenstatue bekannt.

s. Corpus inscr. gr. n. 2588.

H. Brunn.

Ancelet. Gabriel Auguste Ancelet, Architekt, geb. den 29. Dez. 1829, Schüler von Lequeux und Baltard. Er ist namentlich von Napoleon III. in den J. 1858—1864 viel beschäftigt worden; er hat am Schlosse von Pau den Neubau, welcher die Hauptfassade bildet, ausgeführt, sowie die neuen Theile an der kaiserlichen Villa zu Biarritz, welche die Wohnungsräume für Napoleon enthielten. Auch ist nach seinen Plänen das der Kaiserin angehörige Schloss Arteaga bei Bilbao neu erbaut worden. Auf der grossen Ausstellung von 1867 war von ihm eine Restauration der Via Appia, welche ein tüchtiges Studium der antiken Architektur verrieth. In seinen eigenen Bauten folgte er dem überreichen Geschmack, mit dem in den verflossenen Jahren der Stil der französischen Renaissance — gemischt mit späteren Elementen — in Paris erneuert worden. Der Künstler hat mannigfache Auszeichnungen erhalten.

s. Bellier de la Chavignerie, Dict.

*

Anchem. Von Anchem, ein Geschlecht in Osnabrück, dem dort im 14. Jahrh. mehrere Goldschmiede angehörten.

s. Stüve in Mittheil. des hist. Vereins zu Osnabrück. VI. 29.

Fr. W. Unger.

Ancheta. Miguel de Ancheta, ein Bildhauer in Pamplona aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrh., † 1598, der seine Kunstbildung zu Florenz erhielt und nach seinem Vaterlande zurückgekehrt dort zu dem Rufe eines der besten Bildhauer seiner Zeit kam. Seine Arbeiten im Stile des Cinquecento finden sich insbesondere in seiner Vaterstadt und Umgegend. 1578 fertigte er die Himmelfahrt Mariä für das Tabernakel des Hochaltars der Kathedrale von Bur-

gos (1577—1593 errichtet); 1581 das Haupttabernakel in der Pfarrkirche von Caseda in Navarra mit Reliefs aus der Geschichte Christi; 1497 die Chorstühle der Kathedrale von Pamplona, aus englischem Eichenholz geschnitzt (von ihm jedoch nicht vollendet), welche treffliche Statuen von Patriarchen und Heiligen enthalten. Am berühmtesten ist sein Altartabernakel in der Marienkirche zu Tafalla mit schönen Reliefs, welche das Leben der Jungfrau und des Heilandes darstellen; doch war die Zeichnung dazu in Rom gemacht worden. Hingegen ist nicht von ihm (wie sich öfter angegeben findet) das Tabernakel der Pfarrkirche von Calcante. Seine Alabasterstatue des Drachentödters St. Georg zu Pferde im Ständesaal zu Saragossa scheint mit der Casa de la Diputacion zerstört zu sein. Seine Grabschrift in der Kathedrale zu Pamplona rühmt die Bescheidenheit, mit der er weder seine Werke lobte, noch fremde herabsetzte. Sie lautet:

Aqui jace Ancheta,
El que sus obras no alabó,
Nó las agenas despreció.

s. Cean Bermudez, Dicc. I. 28. II. 214. VI. 56. — Ford, Handb. for Travellers in Spain. Ed. 3. p. 953.

Fr. W. Unger.

Ancinelli. Degli Ancinelli, s. Flaminio **Torre.**

Ancini. Pietro Ancini, Bildner und Maler von Reggio, geb. 12. Febr. 1616, † 29. März 1702. Er war der Schüler eines sonst unbekannten Bildhauers Alfonso Ruspaggiari. Von ihm waren in zwei Kirchen zu Reggio verschiedene Statuen (wahrscheinlich in Thon); dann auch einige Malereien im Hause der Grafen Ancini. Von seinen Werken scheint Nichts mehr erhalten zu sein.

s. Tiraboschi, Biblioteca Modenese VI. (Notizie de' Pittori etc.) 302.

*

Anckarsvärd. Johann August Anckarsvärd, schwedischer Zeichner und Landschaftsmaler, geb. 14. Dez. 1783. Seine Sepia- und Tuschzeichnungen, sowie seine mit Oel gemalten Landschaften, die er mit Thieren staffirt, sind sehr geschäzt. Doch widmete sich A., durch andere Lebenszwecke gehindert, nicht ausschliesslich der Kunst. Wahrscheinlich noch am Leben.

s. Biograph. Lexikon. Neue Folge.

Dietrichson.

Anckarsvärd. M. G. Anckarsvärd, schwedischer Maler und Lithograph um 1828; wol ein anderer, als der vorige.

Von ihm lithographirt:

16 Bll. Ansichten der Ruinen von Wisby, unter dem Titel: Wisby Ruiner. Nach eigener Zeichnung. Stockholm 1828. 4.

**

Ancker. J. Ancker wurde ohne Grund der Kupferstecher genannt, der sich I. A oder I A M zu zeichnen pflegt. Bartsch nannte ihn den Meister à la Navette, obwol das Instrument kein Weberschiffchen, sondern ein Schabeisen ist. Nach der Bezeichnung Zwoll scheint er in Zwolle in den Niederlanden gelebt zu haben. Jetzt pflegt man ihn Johannes von Köln zu nennen, aber gleichfalls ohne sichern Grund. s. Meister I. A mit dem Schabeisen.

W. Schmidt.

Ancker. J. B. Ancker, Maler wol in Wien um 1790.

Jos. Lange, Schauspieler, als Wulfing von Stubenberg. † 1827. Gürtelbild. J. Pet. Pichler sc. J. B. Ancker pinx. ad. viv. 1794. Schwarzk. Fol.

W. Engelmann.

Anckermann. Bernhard (Christoph) Anckermann oder Ankermann, Architekt von Augsburg im Anfange des 18. Jahrh., zeichnete für den Augsburger Verlag des Martin Engelbrecht eine grosse Menge von Ansichten und Aufrissen von Gebäuden (z. B. die Grundrisse und Durchschnitte der Dresdener katholischen Kirche), welche meist von Alex. Glässer gestochen sind.

Nach ihm gestochen:

1) Verschiedene Ansichten und Grundrisse von Gebäuden. Gest. von A. Glässer. Fol.
2) Einige kleine Pläne zu verschiedenen Gebäuden. J. A. Corvinus sc.

s. Heineken, Dict. — Füssli, Neue Zusätze.

**

Ancona. Andrea d'Ancona. s. **Lilio.**

Ancona. Giovanni da Ancona. s. **Giovanni.**

Anconitano. L'Anconitano. s. **Bonini.**

Andeles. Familienname zweier Goldschmiede zu Leeuwarden in Friesland, welche Denk- und Schaumünzen geschnitten haben.

Andele Andeles, geb. zu Leeuwarden den 29. Juni 1687, † daselbst den 20. März 1754. Kramm und van der Aa geben ihm fälschlich den Vornamen Ardries; Andele findet sich in seinem Geburtsscheine. 1733 war er Mitglied der Gemeindeverwaltung — Vroedsman —, von 1735 bis 1745 Schöffe. Wir kennen von ihm zwei Schaupfennige, bezeichnet, und eine Denkmünze:

1) Ansicht der Stadt Leeuwarden. Mit der Legende: PLACIDA . CIVES . IN . PACE . REGENDO ., einem Schilde im Felde und den Buchstaben: S. P. Q. LEOV: — Revers: die Fassade des Stadthauses. Mit der Legende: SORTE . ET . CIVIUM . SUFFRAGIIS . Exerge: ELECT : MAGISTR . ANNUA und dem Zeichen: A. A. Es kommen Exemplare mit den Daten 1728, 1741 und 1745 vor.

s. Van Loon, Vervolg. IX. Taf. LXIV. No. 650.

2) Wie No. 1, mit einigen Aenderungen und demselben Zeichen.

s. Van Loon, Vervolg. IX. Taf. LXIV. No. 651.

3) Denkmünze, geschlagen 1734 bei Gelegenheit der Vermälung von Wilhelm Karl Heinrich Friso, Prinzen von Oranien und Nassau-Dietz mit Anna, Tochter des Königs Georg II. von England. Auf dem Avers die sehr gut modellirten Büsten der Vermälten, mit der Legende: FRISIÆ SIC GLORIA CRESCIT, und der Bezeichnung: *A. Andeles Fec.* — Revers: antiker Altar mit zwei brennenden Herzen, zur Rechten ein gekrönter Löwe, zur Linken ein Einhorn. An der Basis des Altars die Wappen der Vermälten. Im Felde einerseits eine Hand, die einen Orangenzweig hält, andrerseits ein aus der Asche emporsteigender Phönix. — Mit der Jahreszahl MDCCXXXIV und der Inschrift: TU VOTA DEDISTI. — Alle diese Details sind sorgsam ausgeführt und lassen einen tüchtigen Künstler erkennen.

s. Van Loon, Vervolg. II. Taf. IX. No. 87.

Eise Andeles, Neffe des vorigen, Sohn des Gymnasialrektors Hillebrand A. und der Hopkje Buma, geb. zu Leeuwarden den 12. März 1731, † wahrscheinlich 1766, Schüler seines Oheims. Folgende vier Stücke sind von seiner Hand:

1) 1758. Ansicht des Hospitiums für Greise zu Leeuwarden, zur Feier seines hundertjährigen Bestandes. Legende: QUID DEORUM DIGNIUS EST SOLIO. Exerge: GEROT. DIAC: CIV: LEOV: CON: MDCCLVIII. Bez. E A. — Revers: Orangenbaum, darüber ein Adler und ein Löwe mit verschiedenen Emblemen. Legende: LARGIMUR CUI ET QUANTUM FAS EST. Exerge: NIL PRÆCLARIUS AUXIL. QUAM FERRE RUENTI TRADERE PAUP: VICTUM. MIS: QUE MEDERI.

s. Van Loon, Vervolg. V. Taf. XXXII. No. 344.

2) 1759. Profilbüste der Königin Anna von England, † den 12. Jan. dieses J. Legende: ANNA D. G. M. BR. P. GUB. ET TUT. WIL. V. A. P. N. MDCCIX. O. MDCCLIX. XII IAN. Unter der Büste: E A. — Revers: Ein Grabmal, mit der Legende: HEU QUO VOTA NOSTRA RECESSERE!

s. Van Loon, Vervolg. V. Taf. XXXII. No. 346.

3) 1765. Büste (fast ganz von vorn) der Prinzessin Maria Louise von Oranien-Nassau, † den 9. April dieses J. Legende: MARIA LUD. D. G. PR. AUR. NASS. NAT. PR. HASS. CASS. — Revers: Ein Grabmal, mit der Legende: VIVIT POST FUNERA VIRTUS. Exerge: NAT. 7 FB. 1688 DNAT 9 AP. 1765. Bez. A.

s. Van Loon, Vervolg. V. Taf. XXXIV. No. 376.

4) 1766. Die niederländische Jungfrau an den Ufern des Meeres sitzend, den linken Arm auf das Schild der Vereinigten Provinzen gestützt, in der Rechten eine Lanze mit der Freiheitsmütze. Legende: DEO AUSPICE FELIX. Exerge: 1766. — Revers: Vier nackte Kinder, die Jahreszeiten vorstellend. Legende: *Quatuor anni tempora.* Bez. A.

s. Astrea. II. 197. — Van Loon, Beschrijving van nederlandsche Historie-penningen. V. 103. — Bolzenthal, Skizzen zur Kunstgeschichte der mod. Medaillen-Arbeit. p. 261. — Kramm, De Levens en Werken etc. — Van der Aa, Biographisch Woordenboeck. I. 282. — De Navorscher. 1868. p. 207.

Alex. Pinchart.

Anderedus. Anderedus, Bruder des Abts Gertnus von Corvei und Mönch desselben Klosters. Die Annalen von Corvei berichten zum Jahre 958 seinen Tod, und rühmen, dass er nicht nur ein guter Klosterbruder, sondern auch ein ausgezeichneter Musiker und Maler gewesen sei.

s. Leibnitz, Scriptores Rerum Brunsv. II. 301.

Fr. W. Unger.

Anderlini. Pietro Anderlini, Maler von Prospekten und architektonischer Dekoration in Fresko zu Florenz in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. Von ihm solche Malereien im erzbischöflichen Palast (wol nicht mehr erhalten) daselbst, dann in den Kirchen S. Giuseppe, wo Sigismondo Betti, und in der Badia der Benediktiner, wo Onorio Marinari die dazu gehörigen Figuren malten.

s. Richa, Chiese Florentine. I. 186. 199. V. 94. VI. 352. — Bruno Carlieri, Ristretto delle cose più notabili di Firenze. Ausg. 1767. p. 18.

*

Anderlini. Giovanni Paolo Anderlini, Prospekt- und Ornamentenmaler (Geistlicher) zu Bologna in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh., Schüler des Stef. Orlandi und Franc. Rovioli. Er arbeitete in verschiedenen Kirchen und Palästen seiner Vaterstadt in Fresko.

s. Pitture etc. di Bologna. 1792. pp. 199. 241. 287. 359.

*

Anderloni. Faustino Anderloni, Kupferstecher, geb., wie sein jüngerer Bruder Pietro, in S. Eufemia bei Brescia im J. 1766. Er erhielt im Zeichnen und Kupferstechen bei den fast unbekannten Meistern Carloni und Benezzi Unterricht und erlangte eine solche Fertigkeit in der Behandlung des Grabstichels, dass er mit 18 Jahren vom Prof. Scarpa an die Universität von Pavia berufen wurde, um ihm bei dem Stich der Tafeln zu seinem grossen Werke über Nerven, Knochen und Krankheiten des Auges behülflich zu sein. Nach Pavia berief er dann auch seinen Bruder Pietro und ertheilte ihm hier die erste Unterweisung in der Kunst. Doch da er selbst hinsichtlich der Zeichnung und der reinen Formen der grossen Meister noch zurück war, begab er sich 1795 nach Mailand, um sich auch nach dieser Seite zum Künstler vollständig auszubilden. Hier machte er solche Fortschritte, dass er schon 1801 zum Professor des Zeichenunterrichtes auf der Universität Pavia ernannt wurde, wo er dann wieder für Scarpa dessen anatomische Präparate zeichnete und theilweise auch im Stich ausführte.

Er blieb daselbst in jener Stellung bis 1830 und widmete sich nun zugleich den höheren Aufgaben seiner Kunst, indem er Werke hervorragender Maler durch den Stich wiedergab. Ins-

besondere beschäftigte er sich mit dem Stich der Himmelfahrt von Guido Reni, den er im Alter von 76 Jahren vollendete. Ausserdem liess er, als er am 9 Jan. 1847 im Alter von 83 Jahren starb, zwei noch nicht herausgegebene Arbeiten zurück: einen Stich der Madonna di Foligno und ein Bildniss Rafaels, welche beide von seinen Erben veröffentlicht sein sollen (doch scheinen dieselben in Deutschland nicht bekannt zu sein). Diese Stiche waren — und insbesondere die Himmelfahrt — vom Kupferstecher Giovita Garavaglia begonnen aber unvollendet gelassen worden. Letzterer, ein Pathenkind des Anderloni, war, in seine Studienzeit eingetreten, von ihm nach Pavia gerufen worden, um ihm bei den Arbeiten für Scarpa beizustehen, und wurde dort von ihm gleichzeitig mit seinem (Anderloni's) Bruder Pietro in der Stecherkunst herangebildet. Als dann Garavaglia in Florenz den 26. April 1835 starb, nahm Anderloni dessen Familie bei sich auf und vollendete die von ihm zurückgelassenen Werke. Auf der Platte der Himmelfahrt vollendete er den ganzen unteren Theil mit den Apostelfiguren. Und hier bewährt sich die alte Tüchtigkeit seiner Meisterjahre: wenn nicht in der Feinheit der Zeichnung, doch in der Führung des Grabstichels und der besonderen Kraft und Klarheit der Töne, Eigenschaften, die in Betracht des hohen Alters des Meisters um so mehr zu bewundern sind.

G. Mongeri.

Von ihm gestochen:

1) Dilectus inter filios. Die Madonna mit dem Kinde auf dem Schoose (Bridgewater Madonna). Von Rafael. Die Zeichnung von G. Garavaglia nach einer Kopie des Bildes in der Akademie zu Neapel. Kniestück, von der Gegenseite gest. 1824. Fol.
   I. Aetzdruck.
   II. Vor aller Schr., somit auch vor den Künstlernamen.
   III. Nur allein mit den Künstlernamen in fein gerissener Schr.
   IV. Vor der Schr., d. h. mit einer Zeile in Nadelschr. vor der Dedikation und mit den gestochenen Künstlernamen.
   Es gibt auch neuere gefälschte Abdrücke vor der Schr., bei denen die Unterschrift zugelegt ist, und nur die Künstlernamen in gestochener, statt in gerissener Schr. sichtbar sind.

2) La sacra famiglia. Die hl. Familie und Johannes, auch die Ruhe in Egypten genannt. Nach N. Poussin, und einer Zeichnung von G. Garavaglia. Das Gemälde im Besitz von Vittore Zanetti. 1827. Roy. Fol.
   I. Vor aller Schr., selbst vor den Künstlernamen, vor dem Wappen.
   II. Vor der Schr., d. h. vor der Dedikation, nur mit den Künstlernamen, dem Wappen und der Adresse der Verleger Betalli in Mailand und Zanetti in Manchester.
   III. Ebenso, doch mit der Dedikation.
   IV. Mit der Schr. und mit dem doppelten Stempel von Betalli und Zanetti.

3) Mater amabilis. Maria mit dem schlafenden Kinde. Nach G. Reni. kl. Fol.
   I. Vor aller Schrift.
   II. Vor der Schr., d. h. nur mit einer Zeile angelegter Schr., den Künstlernamen, und vor der Dedikation und Adr.

4) Mater amabilis. Die hl. Jungfrau im Gebet. Nach Sassoferrato's Gemälde in den Uffizien zu Florenz.
   I. Vor aller Schrift, nur unten in der Mitte fein gerissen: »F. Anderloni incise«.
   II. Vor der Schrift, nur mit den Künstlernamen.

5) Die Kreuzabnahme. Nach Gaud. Ferrari. Nach G. Garavaglia's Tode von Anderloni beendet. Fol.

6) Die Himmelfahrt Mariä. Surge, propera amica mea. Nach G. Reni's Gemälde in der Kirche S. Ambrogio in Genua. Giovita Garavaglia dis. et in parte incise. Faustino Anderloni terminò. Imp. Fol.
   I. Épreuve de remarque, vor aller Schrift, vor dem Wappen. Das Ende des Schlüssels auf der Erde ist weiss.
   II. Vor aller Schrift, sonst vollendet.
   III. Nur mit den Künstlernamen.
   IV. Vor der Schr., d. h. mit einer Zeile in Nadelschrift: »Surge — Cantic. Cap, 2 e 3.« ebenso die Künstlernamen; vor der Dekation an Ferdinand I. und vor dem Wappen.
   V. Ebenso, aber mit dem Wappen.

7) Die hl. Magdalena in der Einöde schlafend, mit Kreuz und Todtenkopf. Dilexit multum. Nach Correggio. Garavaglia dis. Oval. 4.
   I. Vor aller Schrift, selbst vor den Künstlernamen und vor der Bordure.
   II. Vor der Schrift, nur mit dem Künstlernamen: »F. Anderloni incise«.
   III. Vor der Schrift, d. h. mit Nadelschrift, mit gestochenen Künstlernamen, vor der Dedikation.
   IV. Ebenso, doch mit der Dedikation.

8) Giove che fulmina i Giganti. Jupiter erschlägt die Giganten mit seinen Blitzen. Nach P. Buonacorsi (Perino del Vaga). Lissant impresse. Imp. qu. Fol.
   I. Aetzdruck.
   II. Nur mit dem Künstlernamen.
   III. Vor der Schrift und mit der Adresse.

9) Vittorio Alfieri. Brustb. G. Bossi dis. Bettoni p. Oval. 4.
   I. Vor der Schr., d. h. mit Nadelschr.

10) Boerhave. Brustb. G. Garavaglia dis. Oval. 4.
   I. Vor aller Schrift.
   II. Vor der Schr., d. h. mit Nadelschr.

11) Valeriano Aloysio Brera, Brustb. Gozzini del. Unter Raph. Morghen's Leitung gest.
   I. Vor aller Schr.
   II. Vor der Schr., d. h. mit Nadelschr.

12) A. Corelli, Komponist. † 1713. Oval. 4.
   I. Vor aller Schr.
   II. Vor der Schr., d. h. mit Nadelschr.

13) Andrea Doria. † 1560. Brustb. Sebastian del Piombo pinx. G. Longhi dis. Das Gemälde jetzt im Palaste Doria in Rom. Oval. 4.
   I. Vor aller Schr.
   II. Nur mit den Künstlernamen.
   III. Vor der Schr., d. h. mit Nadelschr.

14) Joh. Gottfried von Herder. † 1803. Nach G. v. Kügelgen. 4.
I. Vor aller Schr.
II. Vor der Schr., d. h. mit Nadelschr.

15) Maria Louise von Oesterreich, Gemalin Ferdinand's III. von Toskana. V. Gozzini del. 1822. Oval. 4.
I. Vor der Schr., d. h. mit Nadelschr.

16) Lorenzo von Medici. Nach der Büste. 1821. 4.
I. Vor der Schr., nur mit dem Namen des Stechers.

17) Ant. Heinr. Fürst von Radziwil. † 1833. Bildn. W. Hensel del. Fol.

18) Fr. von Schiller. Brustb. Nach G. v. Kügelgen. Roy. 4.
I. Vor aller Schr.
II. Vor der Schr., d. h. mit Nadelschr.

19) Vittorio Emanuele, Re di Sardegna. Ang. Boucheron del. Oval. Fol.

20) 5 Tafeln zu: Ant. Scarpa, Anatomicae Disquisitiones de auditu et olfactu. Ticini 1789. — 2. Ausgabe. Mediolani 1795. Fol. Zu beiden Ausg. nach Zeichnungen von Scarpa.

21) 7 Tafeln zu: Ant. Scarpa, Tabulae nevrologicae. Nach Zeichnungen von Scarpa. Ticini 1794. Fol.

22) 3 Tafeln gez. u. gest. zu: Ant. Scarpa, De penitiori ossium structura commentarius. Lipsiae 1799. 4.
Dieselben Tafeln zur deutschen Ausg. Verdeutscht v. Th. G. A. Roose. Ebend. 1800.
In einer vermehrten Ausg.: De anatome et pathologia ossium commentarii. Ticini 1827. Mit denselben 3 Taf. und zwei neuen gez. von Faust. Anderloni, gest. v. L. Miazzi.

23) Bll. zu: Scopoli, Deliciae Florae et Faunae Insubricae. Ticini 1786—88. 3 Thle. gr. Fol.

W. Engelmann.

Pietro Anderloni, Kupferstecher, Bruder des Vorigen, geb. 1784 zu Sta. Eufemia bei Brescia, † den 13. Okt. 1849 auf seinem Landsitze Cabiate bei Mailand. Da er zwischen der Malerei und der Stecherkunst schwankte, bestimmte ihn sein Bruder sich ganz der letzteren zu widmen, indem er ihn, wie wir eben gesehen, nach Pavia berief und in der Führung des Grabstichels unterwies. Er trat dann in Longhi's Schule und arbeitete neun Jahre lang unter diesem Meister, indem er, ermuthigt durch zwei Preise der Akademie, gleich eifrig nach der Natur wie nach der Antike studirte. In dieser Zeit arbeitete er an manchen Stichen mit Longhi gemeinschaftlich, und so erfolgreich, dass ihm dieser erlaubte auch mit seinem Namen das Blatt (No. 3) zu zeichnen. Seit 1831 war er, seinem Meister in dieser Stelle nachfolgend, Vorstand der Kupferstecherschule zu Mailand. — Pietro A. verstand die Eigenthümlichkeit der Meister wol zu erfassen, auch da, wo es sich, wie bei Tizian, darum handelte, das Farbige und Malerische wiederzugeben; doch gelingt ihm nicht durchweg die Zeichnung des Nackten. Einer seiner besten Stiche ist die hl. Familie, angebl. nach Rafael (No. 6), und hier ist auch die Zeichnung der Körperformen besonders gut verstanden und sorgfältig wiedergegeben. Bemerkenswerth ist auch bei ihm durch die Verbindung von Kraft und Klarheit die Behandlung der Schatten, sowie durchweg seine technische Fertigkeit. Nur hat er bisweilen zu viel von der eleganten Manier moderner französischer Stecher.

s. Kunstblatt, Stuttgart. 1825. p. 312. 1833. p. 408. — Kunstblatt, Berlin. 1850. p. 7. — Bryan-Stanley, Dictionary. London 1865.

*

Von ihm gestochen:

I. Religiöse und historische Darstellungen.

1) Moses vertheidigt die Töchter Jethro's gegen die Hirten am Brunnen. Nach N. Poussin's Gemälde im Besitze der Gräfin Pino in Mailand. Nach eigener Zeichnung gest. 1818. Imp. qu. Fol.
I. Épreuve de remarque. Vor aller Schr. mit den weissen Sandalenbändern (au lacet blanc), sowol am rechten als am linken Fusse der links stehenden weiblichen Figur.
II. Épreuve de remarque. Vor aller Schr. und mit einem weissen Sandalenbande am rechten Fusse, unten in der Mitte »P. A. F.« mit der Nadel gerissen.
III. Nur mit dem Namen des Künstlers fein mit der Nadel gerissen.
IV. Vor der Schr., d. h. mit einer Zeile offner Schr. und den Künstlernamen, jedoch vor der Dedikation.
V. Mit vollendeter Schr. mit Tanner impresse und einem Punkte hinter dessen Namen. (Die Punkte bezeichnen die Abdrücke nach dem Hundert.)
VI. Retuschirt und mit Lissant's Adr.

2) Il Giudizio di Salomone. Das Urtheil Salomo's. Nach einer Zeichnung von Cav. Prof. Minardi und G. Consoni, nach dem Freskogemälde von Rafael an der Decke des Zimmer's della Segnatura im Vatikan 1845. Imp. Fol.
I. Vor aller Schrift, vor der Bordure und vor der Inschrift: Date etc. auf dem Sockel, welcher noch weiss ist.
II. Vor der Bordure und vor den Künstlernamen, nur mit zwei Zeilen Inschrift in fein gerissener Schrift: Date illi infantem — Vaticanis.
III. Vor dem Künstlernamen, die Bordüre nur im (Unterrande) Sockel beschattet, wogegen die Bordüre an den übrigen drei Seiten bis zum Sockel mit Linien angegeben ist. Date — Vaticanis in gestochener Schr.
IV. Vor der Schrift und vor dem Wappen, jedoch mit der Bordüre; nur mit einer Zeile in Nadelschrift »Il Giudizio di Salomone« und den Künstlernamen.
V. Ebenso mit dem angelegten Wappen, und vor der Dedikation.
VI. Mit der gestochenen Schr., dem Wappen und der Dedikation.

3) Visione d'Ezechiello. Nach Rafael. Von J. Longhi vollendet. Von der Gegenseite des Originals. Pubblicata in Milano, 1811. Fol.
I. Nur mit den Künstlernamen.

4) Die Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel. Nach Rafael's Stanzen. 1830. Imp. qu. Fol.

I. Unvollendete Probedrücke, nur mit den Worten RAPHAEL SANCTIUS P. in den Ecken.
II. Épreuve de remarque. Vor aller Schr., somit vor den beiden Künstlernamen und oben rechts und links vor den vollendeten Ecken der Bogen. Das Siegel des Ringes an der linken Hand des links stehenden jungen Mannes, ebenso das vorderste Goldstück, welches aus dem Rechts auf der Erde liegenden Gefässe gefallen, ist weiss.
III. Ebenso, jedoch mit den vollendeten Ecken der Bogen und der Ausführung der Ecken, sonst aber vollendet.
IV. Mit der Einfassung, aber vor aller Schr., selbst vor den Künstlernamen.
V. Vor aller Schr., nur unten in der Mitte »P. A. F.« in gerissener Schr.
VI. Vor der Schr., d. h. mit einer Zeile in offener Schr. Heliodorus templi — percutitur, den Künstlernamen und dem Wappen, doch vor der Dedikation an den König Anton von Sachsen.

5) Maria mit dem Kinde unter einem Baume sitzend, von zwei Engeln verehrt. Adorent eum angeli Dei. La Vierge aux anges. Nach Tizian's Gemälde in der Galerie der Gräfin Pino in Mailand. gr. qu. Fol.
I. Probedruck, wo nur die Landschaft und die zwei grossen Bäume geätzt, die Figuren aber in Conturen angegeben sind.
II. Épreuve de remarque. Vor aller Schr., nur unten in der Mitte »P. A. s^t.« in gerissener Schr.; die fünfte (kleine) Zehe am rechten Fusse des links knienden Engels hat nur eine Strichlage.
III. Vollendet, nur unten in der Mitte mit »P. A. f.«
IV. Vor der Schr., nur mit den Namen der Künstler in gerissener Schr. und des Verlegers Artaria und Fontaine und des Druckers Luigi Bardi.
V. Mit der unausgefüllten Unterschr. »Adorent eum angeli dei. Hebr. I, 6« und mit gestochenen Künstlernamen.
VI. Mit ausgefüllter Schr.
VII. Neuere Abdrücke mit dem trockenen Stempel des Lüderitz'schen Kunstverlags in Berlin im weissen Rande.

6) La Sacra Famiglia. Auch la Madonna del passeggio genannt. Nach Rafael (nach Passavant von Luca Penni). Nach dem Gemälde in halber Lebensgrösse in der Bridgewater Galerie des Lord Ellesmere in London. 1832. Roy. Fol.
I. Aetzdruck. Links unten: Raphael pinxit, rechts: Ja^s Heath & S. Middiman in Aqua forti fec^t, in Nadelschrift.
II. Vor aller Schr., nur unten in der Mitte mit »*P. A. f. 1832*« bezeichnet, die Inschrift der Bandrolle, welche Johannes hält, ist nicht vollendet.
III. Ebenso, die Inschrift aber vollendet.
IV. Vor der Schr., nur mit den Namen der Künstler u. der Verleger in Nadelschr.
V. Mit der Schr.
VI. Mit der Adr. des Druckers Lissant.
VII. Neuere Abdrücke mit dem trockenen Stempel des Lüderitz'schen Kunstverlages in Berlin im weissen Rande.

7) Die Madonna mit dem Kinde auf Wolken, von musicirenden Engeln umgeben. Ganze Figuren. Nach Garofalo. Von Carlo Dellarocca gest. und von Anderloni beendet. gr. qu. Fol.
I. Vor aller Schr., somit vor den Künstlernamen.
II. Vor der Schr., nur mit den Künstlernamen und dem Wappen.

8) Madonna. Dreiviertel Figur, mit dem stehenden Kinde aus der Madonna di Foligno. Nach Rafael. Mit G. Garavaglia gemeinschaftlich gestochen. Fol.
I. Vor aller Schr., somit vor den Künstlernamen.

9) Die Madonna im Grünen. Das Gemälde von Rafael, im Belvedere in Wien. Nach G. Garavaglia's Zeichnung. 1810. Preisblatt der Mailänder Kunstakademie f. 1811. gr. Fol.
I. Vor aller Schr., selbst vor den Künstlernamen.
II. Vor der Schr., nur mit den Namen der Künstler in gerissener Schr.

10) La Virgine col bambino e i SS. Girolamo, Francesco ed Antonio. Nach Bonvicini (Moretto) p. gr. 4. In: M. Bisi, Pinacoteca di Milano.

11) Maria betrachtet das eingeschlafene Christuskind, welches zwei Engel umgeben. Nach Sassoferrato oder Procaccini. kl. Fol.
Die letzte Platte des Künstlers. Es gibt nur Aetzdrücke, unten in der Mitte mit »P. A. f.« in gerissener Schr. Sehr selten, da Abdrücke nicht in den Handel kamen.

12) Ecce agnus Dei. Der kleine Johannes mit dem Lamm. Nach B. Luini. Gemälde in der Sammlung Passalacqua. Halbfig. Gest. von G. Geniani; von Anderloni beendet, nach Maria Longhi's Zeichnung. 1821. kl. Fol.

13) Die Ehebrecherin vor Christus. Nach Tizians Gemälde, ehemals in der Galerie der Gräfin Pino in Mailand, jetzt in England. 1821. Nach eigener Zeichnung. gr. qu. Fol.
I. Zwei Probedrücke:
a) Die Zeichnung nur in Umrissen, und nur die zwei Köpfe der Apostel vollendet.
b) Ausser der Landschaft und Architektur nur die linke Partie der Gruppen mehr vollendet.
II. Épreuve de remarque. Vor aller Schr. und mit den weissen Blumen unten rechts. Unten in der Mitte »P. A. f.« mit der Nadel gerissen.
III. Vollendet, nur unten in der Mitte mit »P. A. f.«
IV. Vor der Schr., d. h. mit einer Zeile offener Schr. »Qui sine peccato — lapidem mittat.«, den Künstlernamen jedoch vor der Dedikation.
V. Mit vollendeter Schr. »Qui sine — peccato — Joann. VIII.« mit Tanner impresse und einem Punkte hinter dessen Namen. (Die Punkte bezeichnen die Abdrücke nach dem Hundert.)
VI. Mit Cornienti's oder Lissant's Adr.

14) Christus in der Glorie. Brustbild aus der Transfiguration von Rafael. »Tu rex gloriae Christe.« Milano 1839. Oval. kl. Fol. Sehr selten.
I. Vor aller Schr., nur mit dem gerissenen Namenszug des Stechers, »P. A. f^t.« vor den

drei Strahlen, die oben, rechts und links, ausströmen und vor der Bordüre.

15) Christus das Kreuz tragend. Dolores nostros ipse portavit. Halbfig. Calistus Laudensis. (Callisto da Lodi.) 1822. Fol.

I. Aetzdruck, nur die Umrisse sichtbar.

II. Nur mit dem Namen des Stechers »*P. A. f. 1822*« in gerissener Schr. unten in der Mitte.

III. Mit einer Zeile in Nadelschr. »Dolores nostros ipse portavit.«

Nach Amsler und Ruthardt gibt es eine Kopie hiervon:

I. Vor aller Schr.

16) Attila's Begegnung mit Papst Leo III. vor den Mauern Rom's. Nach Rafaels Freskogemälde in den Stanzen. 1837. Imp. qu. Fol.

I. Unvollendete Probedrücke, die Figuren nur in Umrissen und vor der Einfassung und Vollendung der Ecken.

II. Épreuve de remarque. Vor aller Schr., somit vor den beiden Künstlernamen, die spätere Bordüre, d. h. die Ecken oben, links und rechts. Die Einfassung um das Bild ist nur fein angedeutet. Die Spitze des Spiesses des Mannes, welcher die Zügel des Pferdes hält, worauf der Papst sitzt, ist noch weiss, ebenso die Spitze des Zügels, welchen der geharnischte Reiter rechts in der linken Hand hält.

III. Vor den vollendeten Einfassungslinien der oberen beiden Ecken, sonst aber vollendet.

IV. Mit den vollendeten Ecken, nur oben in den beiden Ecken »RAPHAEL SANCTIUS PINX. etc.«

V. Vor aller Schr., nur unten in der Mitte »P. A. f.« in gerissener Schr.

VI. Vor der Schr., d. h. nur mit einer Zeile in offener Schrift »Attila a Pontific. Leone« — den Künstlernamen und dem Wappen, doch vor der Dedikation.

17) Napoleone il Grande visitando il Campo dopo la Battaglia d'Eilau. Nach A. Calliano. Unter Longhi's Leitung gest. und von diesem beendet. 1810. Roy. qu. Fol.

Hiervon gibt es 12 Exemp. Etikettendrucke, wobei die Schwadronstruppe weiss gelassen ist. Im Auftrage des Vicekönigs Eugen ausgeführt.

II. Bildnisse.

18) Ant. Alciati, Jurist. Nach F. Caronni. 4.

19) »Alexander Magnus.« Büste nach der Antike. J. Longhi del. 4.

I. Vor aller Schr., selbst vor den Künstlernamen.

II. Vor der Schr., nur mit den Künstlernamen.

III. Vor der Schr., d. h. mit Nadelschr.

20) G. B. Anderloni. Nach eigener Zeichnung. 4.

21) Andr. Appiani, Maler, Büste in Medaillon. sc. 1811. Nach eigener Zeichnung. 4.

I. Erste Zeile mit offener Schr.

22) Ant. Canova, Bildhauer. Brustb. in Medaillon. Nach G. Bossi sc. 1813. 4.

23) Demosthenes. Büste nach der Antike. 4.

I. Vor aller Schr., selbst vor dem Namen des Stechers.

24) Gaet. Filangieri, Publizist. Nach F. Caronni. 4.

25) E. Jenner, Entdecker der Impfung. J. R. Smith p. Punktirt. 4.

26) Jos. Longhi, Kupferstecher. Büste in Medaillon. Gest. 1810 nach eigener Zeichnung. Zu: La calcografia da Gius. Longhi. Vol. I. Milano 1830. p. 395. 4.

I. Nur mit dem Namen des Stechers in gerissener Schr.

II. Mit einer Zeile in Nadelschr.

27) Scipione Maffei, Marchese. Archäolog. P. Anderloni disegno ed incise. Oval. Fol.

I. Vor aller Schr., selbst vor des Stechers Namen.

II. Vor der Schr., nur mit dem Namenszug des Künstlers »P. A. f.« in gerissener Schr.

III. Vor der Schr., d. h. mit Nadelschr.

28) Petrus Magnus. Peter der Grosse von Russland. Brustb. mit Lorbeerkranz. del. et sculp. Fol.

I. Vor aller Schr., selbst vor dem Künstlernamen.

II. Vor der Schr., nur mit dem Künstlernamen.

III. Vor der Schr., d. h. mit Nadelschr.

29) Carlo Porta, Dichter, Büste in Profil. G. Longhi del. 1818. — sc. 1821. Fol.

I. Vor der Adresse.

30) Fra Paolo Sarpi. In: Vita di Fra Paolo Sarpi scritta da G. Marocco. Fol.

31) Ludovico Valeriani. L. Sabatelli dis. Oval. 4.

32) Leonardo da Vinci. G. Bossi del. Oval. Fol.

I. Vor aller Schr.

II. Nur mit einer Zeile in Nadelschr.

Dieses und die Bildn. von Valeriano u. Maffei in: Vite e rittratti di uomini illustri. Florenz. Fol.

Auch in: Vita di Leonardo da Vinci scritta da Bossi. Padova 1814. 4.

33) Cavaliere Jerosolimitano. Der Kreuzritter. Nach Giorgione (?). 1845.

34) W. Shakespeare. Fol.

I. Mit Nadelschr.

35) Bll. in: Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker. Auf Befehl des Ministers für Handel herausgeg. (von Beuth). Berlin 1821 — 30. Roy. Fol.

b) Nach seiner Zeichnung lithographirt:

Giacomo Albertolli, Maler. Brustb. Lithogr. von G. Cornienti. 1828. Fol.

W. Engelmann.

Anders. Anders Eriksson, Maler des 15. Jahrh., dem Namen nach ein Schwede. Er hat im J. 1465 in der Kirche von Alunda (Uppland) und um die gleiche Zeit (MCDLX..) in der Kirche von Skuttunge (Uppland) Tempera-Malereien ausgeführt. Beide Kirchen sind neuerdings übertüncht worden.

s. Antiqvarisk Tidskrift för Sverige. II. 406.

Hans Hildebrand.

Anders Målare s. **Anders Larsson.**

Anders. Friedrich Anders, Maler und Gemälderestaurator um 1797 im Dienste des Königs von Neapel. In einem Sendschreiben des Landschafters Ph. Hackert an den Ritter Hamil-

ton wird er als Restaurator gelobt. Es ist wol derselbe, den Goethe und Heinrich Meyer in einem Gutachten vom 9. April 1816 als Andres, einen Böhmen, Schüler von Mengs und einen der vortrefflichsten Künstler im Restaurationsfach bezeichnen (*Notiz von A. v. Zahn*).

Nach seiner Zeichnung:

1—2) 2 Bll. Eine Vase, und die Darstellung des Basreliefs auf derselben: le Nozze di Paride ed Elena. Aus dem Museum Jenkins. Roma 1775. Fol.

s. Füssli, Künstlerlex. II. und neue Zusätze. — Jahrbücher für Kunstwissenschaft. IV. (1871.) 260.

Wessely.

Andersag. Michael Andersag, Maler, geb. den 30. Sept. 1799 zu Lana im Vintschgau als Bauernsohn. Nachdem er sich auf der Zeichnungsschule hervorgethan und dann in Graz weitere Studien gemacht, kam er im J. 1822 an die Akademie zu Wien. Im J. 1824 fand bei einer Konkurrenz sein Gemälde der hl. Cäcilia (gegenwärtig im Ferdinandeum zu Innsbruck) die Anerkennung der Akademie. 1826 begab er sich zu seiner weiteren Ausbildung nach Rom. Einige Bilder von ihm im Stift Wiltau. Neuere Nachrichten fehlen.

s. Tirolisches Künstler-Lexikon. Innsbruck 1830.

*

Andersen. Claus Andersen, dänischer Architekt, war um 1569 am Dombau zu Wiborg beschäftigt.

s. Weinwich, Kunsthistorie. p. 43.

*

Andersen. Peter Andersen, dänischer Historienmaler, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. Er wird »Hofschilderer zu Frederiksborg« genannt, war also Hofmaler. In der Schlosskirche daselbst malte er drei grosse Bilder, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige und die Kreuzigung, in den Gemächern verschiedene Deckengemälde und kleinere Bilder. In der Galerie Rosenborg in Kopenhagen sah man noch 1828 zwei Bilder von seiner Hand, eine Beschneidung und eine Kreuzigung. Er muss bis zum Ende des Jahrh. gelebt haben, da der norwegische Bildhauer Magnus Berg, der 1688 nach Kopenhagen kam, sein Schüler war. Vermuthlich ist auch A. ein Norwege gewesen, da er »Peter Andersen Normand« genannt wurde. A. hinterliess keine bedeutenden noch wirklich verdienstlichen Leistungen, und sein Kolorit, das Weinwich des Lobes würdig hält, ist von zweifelhaftem Werth.

s. Weinwich, Kunstnerlexikon.

Dietrichson.

Andersen. Halvor Andersen, norwegischer Bildschnitzer, um 1690, geb. in Bergens Stift, bei Bergen. Seine Arbeiten in Elfenbein befinden sich in den k. Sammlungen zu Kopenhagen.

s. Weinwich, Kunstnerlexikon.

Dietrichson.

Andersohn. Erasmus Andersohn (Andre-Sohn, Andrea-Sohn), Zeichner und Kupferstecher in Leipzig, geb. zu Mariboe auf Laaland in Dänemark gegen die Mitte des 17. Jahrh., † um 1731. H. H. Füssli kannte eine mit 1680 datirte getuschte Zeichnung von ihm, worauf er sich als damals bestallten Schreib- und Rechenmeister zu Magdeburg nannte. Im J. 1682 war er jedoch schon in Leipzig thätig, wo er für Buchhändler Titelkupfer, Risse, Bildnisse und dergl. radirte. Bis 1731 kommt er daselbst vor. Auf der dortigen Stadtbibliothek befindet sich von ihm eine mit schwarzer Tusche auf Pergament ausgeführte Kopie nach dem Stiche der Rubens'schen Kreuzabnahme, von L. Vorsterman dem Ä., bez. Erasmus Andrea Sohn Mariboa Danus. ao. 1684. d. 21. Mart. Er ist gewissermassen als der Begründer der in Leipzig im 18. Jahrh. so thätigen Kupferstecherschule zu betrachten. Durch ihn nämlich wurde der eigentliche Stifter derselben, M. Berningroth d. Ä., den er als armen Knaben zu sich in's Haus nahm, zur Kunst herangezogen. Er selbst kam über die Mittelmässigkeit nicht hinaus.

1) Joh. Georg, Prinz von Anhalt-Dessau. gr. Fol.
2) Georg J. Marschall von Biberstein. P. Hartung p. gr. Fol.
3) Otto ab et in Manderode. 4.
4) Ernst Rüdiger Graf von Stahremberg, Kais. General. Fol.
5) Büste des Asklepiades. 8.
6) Joh. Agricola, Theolog. 8.
7) Conrad Dieterici, Theolog. 8.
8) Martin Bohemus. 12.
9) Joh. Gerhardi, Theol. 8.
10) Mich. Hoernlein. 4.
11) Joh. Lassenius, Theol. Prof. und Hofprediger in Kopenhagen. 1636—1693. Jesuitengegner. Halbfig. 4.
12) Joh. Friedr. Mayer. 8.
13) Die Apotheose Homers. Nach dem bekannten griechischen Basrelief im britischen Museum. Oben zur Linken: Tab. XIV. ad. A. 1683. Im Rand: E. Andresohn. sculps. Lips. 4. In den Acta Eruditorum.

s. Heineken, Dict. — Füssli, Neue Zusätze. — Naumann, Archiv etc. III. 112. — Ottley, Notices.

W. Schmidt u. J. E. Wessely.

Anderson. Johann Ludolph Anderson, Dilettant im Radiren, geb. zu Hamburg 5. Dez. 1751, † daselbst 21. Aug. 1814, seines Zeichens Kaufmann. Er soll hübsche Zeichnungen und Radirungen gemacht haben.

Johannes Anderson, Sohn des Vorigen, Maler und Lithograph, geb. zu Hamburg 27. Febr. 1793, † zu Bergedorf am 2. Juli 1851. Zuerst Kaufmann, wandte er sich bald ganz der Kunst, insbesondere der Bildnissmalerei, zu. Auch machte er sich um die Erhaltung der Alterthü-

mer in seiner Vaterstadt verdient und wurde Vorstand des Museums derselben.

Von ihm gezeichnet und lithographirt:

1—3) Die Bildnisse der Prediger Schmaltz, Alt und Halschke.

s. Hamburgisches Künstler-Lexikon.

*

Anderson. W. Anderson, englischer Maler zu Ende des 18. und zu Anfang des 19. Jahrh. Er malte meistens kleine Seestücke, doch auch einmal das Innere der Westminster-Abtei, sowie staffirte Flussansichten. Seine Bilder haben eine ansprechende Wirkung und sind in einem kühlen Silberton hübsch ausgeführt. Sie kommen gegenwärtig nicht häufig und dann zu mässigen Preisen vor, sind aber eines Platzes in den Sammlungen englischer Maler nicht unwerth.

s. Bryan-Stanley, Dictionary. London 1865.— Seguier, Dictionary. London 1871.

*

Nach ihm gestochen:

1—4) The memorable Victory of the Nile. 1—3. Aug. 1798. 4 Bll. Gest. von A. Chesham und W. Ellis. A. Rifley ex. qu. Fol.

* *

Anderson. Alexander Anderson, Formschneider und Kupferstecher, von schottischer Herkunft, geb. 21. April 1775 zu New-York, † 17. Januar 1870 zu Jersey City. Er soll der erste gewesen sein, der in New-York die Formschneidekunst ausübte. Mit dem zwölften Jahre fing A. an den Grabstichel zu seinem eigenen Vergnügen zu gebrauchen; seine ersten Versuche waren Kopien von anatomischen Figuren aus medizinischen Büchern. Doch scheint sein Vater diese Beschäftigung anders aufgefasst zu haben; auf seinen Wunsch studirte A. Medizin und erhielt 1796 den Doktortitel. Trotzdem hatte er seine Kunstübungen fortgesetzt und schon in seinem 17. Jahre unternahm er es für einen Buchhändler die Bewick'schen Holzschnitte in einem englischen Buche, »The looking-glass for the mind«, zu kopiren. Bisher hatte er immer in Schriftmetall geschnitten. Als er die erwähnten Kopien halb fertig hatte, erfuhr er, dass die Originale in Holz geschnitten seien, eine Kunst, von der er bisher noch nicht gehört hatte. Er verschaffte sich nun ein Stück des geeigneten Holzes, erfand selbst die zu der Bearbeitung desselben nöthigen Instrumente und experimentirte so lange, bis er das Material in seiner Gewalt hatte. Bald darauf fertigte er auch einen der grössten Holzschnitte, die es wol überhaupt gibt: ein menschliches Skelett, 3 Fuss lang, nach Albinus' Anatomy. Als er 23 Jahre alt war, starb seine ganze Familie am gelben Fieber, er selbst wurde ebenfalls davon befallen und machte nun eine Erholungsreise nach Westindien. Nach seiner Rückkehr beschloss er die Medizin an den Nagel zu hängen und sich ganz der Formschneidekunst zu widmen. John Roberts, ein excentrischer Schotte, der Miniaturmaler war, radirte und in Kupfer stach, ward sein Lehrer. Obgleich A. den Holzschnitt vorzog, erlernte er jetzt doch die Kupferschnitttechnik, da dieselbe beliebter war. Bis an sein Ende war er nun in seiner Kunst thätig, und als er in seinem fünfundachtzigsten Jahre seine Wohnung wechselte, zeichnete und schnitt er sich selbst eine neue Geschäftskarte, mit dem passenden Motto »Ilexus, non fractus«.

a) Von ihm gestochen:

1) Bildniss Franz I. von Frankreich. In: Robertson, History of Charles V. New-York 1800.
2) Titelbl. zu demselben Werke.
3) Mehrere Tafeln zu einer amerikanischen Ausgabe des Josephus.
4) Abendmahl. Nach einer englischen Zeichnung in einer amerikanischen Bibelausgabe.

b) Von ihm in Holz geschnitten:

1) Die Illustrationen zu Webster, Spelling Book, das in vielen Ausgaben verbreitet worden. — Neuere Ausgabe mit Schnitten nach Zeichnungen von Morgan.
2) Die Illustr. zur amerikanischen Ausgabe von Bell's Anatomy.
3) 80 Illustrationen, 40 in 8., 40 kleiner, für eine Ausgabe des Shakespeare, erschienen bei Cooledge & Brother, New-York.
4) Sein Selbstporträt, von ihm geschnitten als er über 80 Jahre alt war. In: The Art-Journal. London 1858. p. 271.
Dasselbe in Harper's Weekly vom 5. Febr. 1870.

s. The Art-Journal. London 1858. pp. 271. 272. — Dunlap, History of the arts of design in the U. S. Vol. II. 1. — Harper's Weekly, 5. Febr. 1870.

* *S. R. Köhler.*

Anderson. Gustav Anderson, schwedischer Maler, geb. zu Wexiö 1780. Als Malerlehrling bei einem Handwerksmeister Frisk in Stockholm aufgenommen, fand er nach fünfjähriger Arbeit daselbst Gelegenheit sich künstlerisch auszubilden. Neben Originalbildern lieferte er auch schöne Miniaturen und Kopien guter Originale; so sah man auf der Ausstellung 1811 von ihm eine hl. Familie nach Rafael. † als Mitglied der Kunstakademie im J. 1834. Nach seinen Miniaturen findet man mehrere Lithographien.

s. Boye, Målarelexikon. — Biogr. Lex., Neue Folge.

Dietrichson u. Eichhorn.

Anderson. George Anderson, englischer Major zu Anfang dieses Jahrh. Nach seinen Zeichnungen:

Plan and Views of the Abbey Royal of St. Denys, engraved on six plates etc. Mit Text. Lond. 1812.

*

Anderson. Samuel Anderson, schwedischer Kupferstecher, geb. 1773, schliesslich Stecher und Schriftgiesser in der schwedischen Reichsbank, † zu Stockholm 10. Sept. 1857. Er wurde vielfach von Buchhändlern in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrh. beschäftigt, seine Arbeiten sind jedoch

von geringem Belang. Mit dem Schriftsteller P. A. Wallmark sollte er in den zwanziger Jahren norwegische Volkstrachten veröffentlichen, von denen jedoch nur 6 Bll. erschienen. Ausser Bildnissen (von Napoleon, Luther, Lavater, General Beurnonville) lieferte er Städteansichten, Illustrationen für Kinderbücher und Romane; dann auch einige naturgeschichtliche Platten für die Jahresberichte der Akademie der Wissenschaften zu Stockholm (1813—1819). Von ihm ist ferner Falk's Buch von der »Klappjagd nach Bären« illustrirt, sowie die Orgel der Kumla-Kirche gestochen.

s. Boye, Målarelexikon. — Kupferst.-Sammlung der k. Bibl. zu Stockholm.

Salomon Anderson, Bruder des Vorigen, Maler, geb. zu Vexjö 16. Febr. 1785, † im Jan. 1856. Er wurde 1808 Offizier, machte verschiedene Feldzüge mit, wobei er 1812 in französische Gefangenschaft gerieth. Dieser Umstand wurde Veranlassung, dass er die Künstlerlaufbahn betrat; in Paris erwachte sein Interesse für die Malerei und begann er seine Studien. Nach seiner Rückkehr wurde er 1816 Offizier bei einem Landregiment in Småland, begab sich aber 1825 nach Stockholm, um sich unter der Anleitung Friedrich Westin's weiter auszubilden. Er kopirte daselbst nach berühmten Meistern, malte dann verschiedene Altargemälde für Dorfkirchen, weiterhin auch Landschaften, doch überhaupt zu viel und in zu verschiedenen Gattungen, um es zu einer irgend tüchtigen Leistung zu bringen. Wir nennen seine Altargemälde Christus im Schiffe schlafend für Helleberga, Abendmahl für Tving, verschiedene Kopien nach der Kreuzabnahme von Rubens für småländische Kirchen.

Carl Christofer Anderson, schwedischer Kupferstecher, Sohn des Samuel, gest. 1863. Mit des Vaters Fleiss und Werkstatt erbte er auch dessen geringe Begabung. Meist für Buchhändler beschäftigt, illustrirte er unter Anderem die Kinderbücher der Amalia Schoppe nach Stichen deutscher Künstler. Am geschätztesten sind seine naturhistorischen Zeichnungen, die er für die Akademie der Wissenschaften zu Stockholm (besonders 1848) gestochen. Ausserdem hat er viele Seekarten verfertigt.

Von ihm gestochen:

Die Jahreszeiten. In 16. Bll. Nach A. Lundquist. kl. 16.

s. Boye, Målarelexikon. — Kupferstich-Sammlung der k. Bibliothek zu Stockholm.

Dietrichson u. Eichhorn.

Anderson. Oscar Leonard Anderson, schwedischer Maler, geb. in Stockholm den 6. Dez. 1836. In ärmlichen Verhältnissen erzogen und von seinem 13. Lebensjahre an auf sich selbst angewiesen, widmete er sich zunächst der Lithographie. Endlich wurde er Schüler der Akademie und beschloss nun Maler zu werden. Grossen Einfluss auf den jungen Künstler scheint der Thiermaler Nils Andersson geübt zu haben. Durch Kränklichkeit gezwungen sich auf dem Lande aufzuhalten fand A. Gelegenheit, fleissige Pferdestudien zu machen, und sein erstes Bild, Pferd im Stall, wurde vom Stockholmer Kunstverein angekauft. Nun versuchte er sich auch in historischen Bildern, in denen übrigens stets Pferde vorkommen, so König Erik Wäderhatt stürzt sich vom Felsen in den Abgrund (in der Galerie des Königs von Schweden) und Gustav Adolf in der Schlacht bei Mewe. Beide Gemälde fanden Beifall. A. ging darauf nach Düsseldorf, und hier insbesondere in das Atelier Camphausen's. Bald gab dann der Künstler — seinem Talent ganz entsprechend — die geschichtlichen Figuren auf und wandte sich mehr und mehr der Charakteristik des Pferdes, seinem eigentlichen Felde zu. Doch sah man von ihm auf der Ausstellung zu Stockholm im J. 1866 neben einem Angegriffenen Kavallerievorposten, einen Tilly nach der Schlacht bei Leipzig. Auch als Aquarellist und Lithograph hat sich A. versucht. — Anhaltende Kränklichkeit trieb den Künstler endlich zum Selbstmord, am 26 Juni 1868.

Von ihm lithographirt:

1) Jacopo Foroni, Kapellmeister beim k. Theater zu Stockholm. 4.
2) Bll. für: B. E. Hildebrand's Minnespenningar. Stockholm 1860. 8.
3) Studien von Pferden und Hunden. 4 Hefte. qu. Fol.

Nach eigenen Notizen und verschiedenen Nekrologen.

Dietrichson.

Andersson. Nils Andersson, schwedischer Maler, geb. in Ostgothland 1817, wo sein Vater ein armer Landmann mit zahlreicher Familie war. A. zeigte frühzeitig ein entschiedenes Talent für Holzschnitzerei, erregte aber damit nur die Unzufriedenheit seines Vaters. Doch kam er zu einem Anstreicher in die Lehre, und arbeitete darauf 5 Jahre als »Jalousien-Maler«, bis er endlich 23 Jahre alt mit den dürftigsten Mitteln sich 1840 nach Stockholm machte und dort, mit fortwährender Noth kämpfend, Schüler der Akademie wurde. Er wendet sich in seinen Kompositionen gern dem humoristischen Genre zu und weiss hierbei seine Figuren, wenn sie auch nicht immer glücklich sind, doch zu charakterisiren (Beispiel: der Vogelfänger, vom Kunstverein zu Christiania angekauft); seine Landschaften, die er gern mit Thieren staffirt, zeigen immer viel Naturwahrheit. A., der schnell in weiteren Kreisen Beifall fand, machte 1851 eine Kunstreise durch Europa und ging 1854 nach Paris, wo er bis 1856 ernsthafte Studien machte. Zurückgekehrt, wurde er den 7. Mai 1857 Mitglied der Kunstakademie und den 17. Juni 1858 wirklicher Professor. † am 19. Juni

1865 in Vaxholm (bei Stockholm). Das Nationalmuseum in Stockholm besitzt mehrere vortreffliche Landschaften mit Thieren, Oelgemälde und Aquarelle, von seiner Hand. Mehrere seiner Gemälde sind auch lithographirt worden.

s. Norden Folkkalender für 1860. — Nekrologe.

Dietrichson.

Andersson. Karl Andersson, Architekt der Gegenwart zu St. Petersburg. In den sechziger Jahren erbaute er und A. die schwedisch-lutherische St. Katharinen-Kirche in St. Petersburg in romanischem Style, so wie das Armenhaus des deutschen Wohlthätigkeitsvereins daselbst.

Ed. Dobbert.

Anderton. Henry Anderton, englischer Maler des 17. Jahrh. Von ihm berichtet Walpole, dass er Schüler des Robert Streater gewesen, nach dessen Art Landschaften und Stillleben gemalt, dann Rom besucht und hier einige Jahre die Antike studirt habe. Noch jung sei er bald nach 1665 gestorben. — Aus Italien nach England zurückgekehrt, hatte er das Glück die schöne Herzogin von Richmond zu malen; in Folge dessen sass ihm auch der König Karl II., sowie mehrere Personen des Hofes. A. widmete sich nun ganz dem Porträt. Er trat so dem Peter Lely zur Seite und hatte zu jener Zeit einen ziemlich grossen Ruf, konnte es aber doch nicht mit jenem aufnehmen und gerieth bald wieder in Vergessenheit. In den Katalogen der englischen Sammlungen findet sich kein Werk von ihm erwähnt.

s. The Art of Painting etc. from the French of Monsieur de Piles: to which is added an Essay towards an English School. London 1706. — Walpole, Anecdotes of Painting etc. III. 18. — Redgrave, A Century of Painters of the English School. London 1866.

P. Mantz.

Andino. Pedro Andino, s. den folgenden Artikel.

Cristóbal Andino, Sohn und Schüler des Pedro Andino, war Architekt und Bildhauer in Sevilla, wo er, wie sein Vater (der 1527 die nicht mehr vorhandenen Gitter für die Libreria fertigte), für die Kathedrale arbeitete, liess sich aber später in Burgos nieder. Diego de Sagredo (Raison d'architecture antique etc., Paris 1608, p. 45) rühmt seine Berücksichtigung der antiken Verhältnisse und sagt von seinen Arbeiten, dass sie mehr Ruf erlangt hätten, als alle andern. Am meisten zeichneten sich darunter mehrere Eisengitter aus: das der Hauptkapelle in der Kirche von Palencia, 1520 mit 1500 Dukaten, ein anderes für die Seitenthür gegenüber der Sakristei daselbst, 1530 mit 440 Dukaten bezahlt; und insbesondere das Gitterthor der Kapelle des Condestable in der Kathedrale von Burgos vom J. 1523, das indessen durch Vernachlässigung sehr gelitten hat.

s. Cean Bermudez, Dicc. — Llaguno y Amirola, Not. I. 180. II. 221. — Caveda. Baukunst in Spanien. p. 200. — Ford, Handb. for Travellers in Spain. — Zarco del Valle in: Colleccion de Documentos. LV. 364. 365, woselbst Urkunden über Bezahlungen seiner Arbeiten in Burgos.

Fr. W. Unger.

Andorff. J. A. Andorff, Künstler gegen Ende des 18. Jahrh. Wahrscheinlich der Johann Andorf, der in dem Staatskalender von Mecklenburg-Schwerin im J. 1798 als Universitätszeichenmeister zu Rostock genannt wird, woselbst er noch 1809 lebte.

Nach ihm gestochen:

Johann Christian Edler von Quistorp, Jurist und Professor in Rostock, † 1795. J. F. Bolt sc. 1793. 4.

s. Wildenberg, Universitäten-Almanach f. 1810. p. 277. — Füssli, Neue Zusätze.

W. Schmidt und W. Engelmann.

Andorff. Friedrich August Andorff, Kupferstecher in Linienmanier und Aquatinta zu Berlin, geb. im Dorfe Scherbitz bei Schkeuditz, einem Städtchen zwischen Hallé und Leipzig, am 29. Juni 1819, Sohn des dortigen k. Preuss. Steuereinnehmers. Er kam noch als Knabe nach Berlin und erhielt hier den ersten Zeichenunterricht durch den Geh. Medizinalrath Froriep, der selbst ein tüchtiger Zeichner, Lehrer der Anatomie an der Berliner Akademie der Künste und Freund Gottfried Schadow's war. Bis zum J. 1838 besuchte Andorff dann die Akademie und trat darauf in das Atelier des Kupferstechers Prof. Buchhorn ein. Doch setzte er das Zeichnen nach der lebendigen Menschengestalt, welches Direktor Schadow mit ebensoviel Verständniss als Liebe leitete, neben den Uebungen des Kupferstechers unausgesetzt eifrig fort. 1841 wurde von dem Kuratorium der Universität Halle eine Konkurrenz zur Wiederbesetzung der Stelle eines Universitätszeichenlehrers, anatomischen und naturhistorischen Malers und Kupferstechers ausgeschrieben. Andorff, der mit unter den Bewerbern war, erhielt den Preis, doch die Anstellung erfolgte nicht, da inzwischen der Kultusminister v. Eichhorn diese Stellen an preussischen Universitäten auf den Aussterbe-Etat gesetzt hatte. Andorff gab seitdem das Stechen nach anatomischen Objekten, in dem er es zu einer grossen Meisterschaft gebracht hatte, auf, und wendete sich mehr der eigentlichen Kunst zu. Von 1846—1851 lebte er in Weimar, wo er auch als Porträtmaler thätig war. Darauf nach Berlin zurückgekehrt, blieb er dauernd an diesem Orte ansässig, meist Kupferstiche und Schwarzkunstblätter nach Werken der Plastik und Malerei ausführend. Seit 1856 ist fast jede der grossen akademischen Ausstellungen zu Berlin von ihm mit Arbeiten beschickt worden, welchen es nicht an Anerkennung gefehlt hat.

Von ihm gestochen:

1) Das Denkmal der Königin Luise, von C. Rauch, im Mausoleum zu Charlottenburg. Nach Andorff's eigner Zeichnung. Aquatinta und punktirt. qu. Fol.
   I. Vor der Schrift.
2) Naturfreuden. Relief am Piedestal des Denkmals Friedrich Wilhelm's III., von Fr. Drake, im Thiergarten zu Berlin. E. Meyerheim del. 1854. Linienstich. qu. Roy. Fol.
   I. Vor der Schrift.
3) Bildniss des Reichsgrafen C. W. Fink von Finkenstein. Nach A. Pesne. Linienstich zu der auf Königl. Befehl veranstalteten Prachtausgabe der Werke Friedrich's des Grossen. Fol. Nicht im Handel.
   I. Vor der Schrift.
4) Bildniss des Botanikers Linné in jungen Jahren. Nach Schröder. Für den entomolog. Verein in Danzig. Linienstich. 4.
   I. Vor der Schrift, nur Abdrücke mit den Namen der Künstler fein gerissen, und ohne Linné's Namen.
5) Bildniss Schleiermacher's, mit Benutzung von Rauch's Büste. Nach eigener Zeichnung. Linienstich. Für Reimer's Verlag in Berlin. 4.
6) Fr. Wilhelm Karl von Kröcher, und Sophie geb. Gräfin von Alvensleben, dessen Gemalin. Zwei Brustb. in Ovalen zwischen Arabesken auf einer Platte. Clericus del. qu. Fol. Im Werke: Lebenslauf, Tod und Beisetzung F. W. Karl's von Kröcher. Berlin 1862. Nicht im Handel.
7) Huss vor dem Scheiterhaufen, 6. Juli 1415. Nach C. F. Lessing. In Linienmanier. Imp. qu. Fol. Sachse's Verlag, Berlin.
   I. Épreuve de remarque.
   II. Épreuve d'artiste.
   III. Vor der Schrift.
8) Des grossen Kurfürsten Landung auf der Insel Rügen. Nach H. Kretzschmer. Radirung mit Schwarzk. Imp. qu. Fol. Sachse's Verlag, Berlin.
   I. Épreuve de remarque.
   II. Épreuve d'artiste.
   III. Vor der Schrift.
9) In der Kirche (Singendes Liebespaar im Kostüm der Insel Marken). Nach R. Jordan. Berliner Kunstvereinsblatt für 1861. Linienstich. Fol.
   I. Vor aller Schrift, der Name des Stechers gerissen.
10) Spinnendes Mädchen. Nach B. Vautier. Mezzotinto. Preussisches Kunstvereinsblatt des Berliner Vereins etc. für 1858. Radirung mit Schwarzkunst. gr. Fol.
   I. Vor aller Schrift.
11) Dichtung und Wahrheit. Göthe's Manen am Säkularfeste 1849 geweiht. L. Seidler del. Radirung und Tondruck. qu. Fol.
12) Der Nachsitzer (verspätet zum Essen kommend). Jul. Geertz p. 1870. Gewischte Manier. qu. Fol.
13—14) Landschaften. Radirungen mit Staffage. 2 Bll. Nach O. Försterling. gr. 4. In: Die schöne Müllerin, Liedercyklus von Franz Schubert. Berlin 1870.
15) 21 Todtenköpfe in sieben Lebensaltern, in drei Reihen. Profil, von vorn und Dreiviertelansicht. Auf einem Bl. Nach der Natur gez. und gest. qu. Fol.
16) Atlas anatomicus Roberti Froriepi. 30 Taf. mit Erklärung. Nach der Natur gezeichnet. Weimar 1850. qu. Fol.
   Notizen von Wessely.

L. Pietsch.

Andouard. F. Andouard, unbedeutender Kupferstecher im 18. Jahrh., soll zu Paris im J. 1734 geb. sein.

1) Bildniss des Grafen Moriz von Brühl. Nach einer Zeichnung von Bertaux. Ganze stehende Fig. Fol.
   Hiervon eine schlechte Kopie in kleinerem Formate, in Dresden erschienen.
2) Vaisseau de Guere Anglais etc. Peint par Mr. Flotte S. Josephe, gravé a l'eau forte par Andovard, terminé au burin par Roc. Brunet. gr. qu. Fol.
3) Soleil Couchant sur Mer etc. Nach demselben. Gegenstück. Von J. Heudelot mit dem Stichel vollendet. gr. qu. Fol.

s. Heineken, Dict. — Basan, Dict. I. — Ottley, Notices. — Le Blanc, Manuel.

W. Schmidt.

Andrade. Jeronimo de Andrade, Architektur- und Dekorations-Maler, geb. 1715 in Lissabon, trat am 23. Okt. 1746 in die Lukasgilde ein und st. daselbst am Weihnachtstage 1801. Von ihm ist, unter Beihülfe anderer Künstler, die perspektivische Malerei der Decke in der Kirche S. Paulo. Auch hat er an der Bemalung der Decke der Pfarrkirche von Pena Theil genommen.

s. Cyr. Volkmar Machado, Colleccao de Memorias etc. p. 207. — Raczynski, Dict.

Fr. W. Unger.

Andrade. Joseph Andrade, spanischer Stecher des 18. Jahrh.

1) Nª. Sª. d'Adocha Protectora d'España etc. Madonna von Adocha. Unten die hh. Philippus und Lukas; ganz oben das spanische Wappen. Joseph Andrade sculp. kl. Fol.
2) St. Rosalia, als Pilgerin. Ganze Fig. Oben in einer Kartusche: All Elvya (Hallelujah). Ausserhalb der Einfassung Andrade. 16.

L. Gruner.

Andragoras. Andragoras, Sohn des Aristides, rhodischer Bildhauer, etwa im zweiten Jahrh. v. Chr., nur bekannt durch die Inschrift einer Ehrenstatue: Corp. inscr. gr. n. 2488.

H. Brunn.

Andras. C. Andras, englischer (?) Bildnissmaler um 1800.

Nach ihm gestochen:

1) Thadd. Koscinsko, 1756—1817. Ganze Figur, auf dem Sopha sitzend. W. Sharp sc. 1800. qu. Fol.
2) —— Ders. Lith. von A. Deinert. Fol.
3) Thom. Clarkson, Philanthropist. Gest. von Worthington. 8.

W. Engelmann.

Andrásy. Emanuel Graf Andrásy. Nach seinen Originalzeichnungen sind lithographirt:

1) Utazás Kelet-Indiákon, Ceylon, Java, Khina, Bengal. Mit 16 chromo-lith. Taf. und vielen

Holzschn. von H. Clerget, Bayot, V. Adam, Eug. Cicéri. Pesten 1853. Imp. Fol.

Davon eine deutsche Ausgabe: Reise des Grafen E. Andrásy in Ostindien, Ceylon, Java, China und Bengalen. Mit denselben Tafeln und Holzschnitten. Pest, H. Geibel 1859. Imp. Fol.

2) Les chasses et le Sport en Hongrie. D'après l'original hongrois de M. le Comte E. Andrásy. Trad. par Durringer et Schwiedland. Mit 25 kol. Taf. Pest (o. J.). Imp. Fol.

*

Andratta. Joaquin Andratta: von einem so benannten älteren (aus dem 15. Jahrh.?) spanischen Maler spricht nur ein Bericht über die Bilder des Eskurial zu Madrid im Kunstblatte von 1822 (p. 83). Daselbst seien zwei Gemälde von ihm auf Holz: eine Speisung der Fünftausend mit Brod und Fischen, mit vielen Figuren, in deren Mitte Christus, und ein hl. Hieronymus mit dem Löwen, dem er den Dorn auszieht. Die Formen, Gewandung und Landschaft sollen die grösste Aehnlichkeit mit der altdeutschen Schule zeigen (also spanischer Maler unter flandrischem Einfluss?). Neuere Nachrichten haben wir von den Bildern nicht erlangen können.

*

André. Pierre André, schon 1455 als Hofmaler des Herzogs Karl von Orleans (grossen Beschützers der Künste und Wissenschaften) bezeichnet. Er arbeitete in Blois mit den Kalligraphen Éliot Chevreul, Jean Fouquère, Jean Hemart, Nicolas Astezan und den Miniatoren Angelot de la Presse und Jean Moreau, die alle mit der Anfertigung der Manuskripte für die herzogliche Bibliothek beschäftigt waren. Wie fast alle Maler jener Zeit, fertigte P. André alle Arten von Kunstarbeit. So verzierte er mit Gemälden und Wappen zwei neue Wagen für Maria von Cleve, die dritte Gemalin des Prinzen, so bemalte er mit Gold, Silber und Azur die Steinstatuen von Heiligen; endlich führte er den Waffenrock und die Standarte aus, die über den Sarg seines Herrn bei dessen Beerdigung in der Salvatorkirche zu Blois ausgebreitet wurden. Sein Name erscheint zu Ende des J. 1464 verbunden mit dem Titel eines Huissier de salle, in welcher Eigenschaft er einen Gehalt von 60 Livres bezog. Im J. 1484 wurde er Maler Ludwigs, Herzogs von Orleans, ältesten Sohnes des Verstorbenen, der später König von Frankreich wurde. Endlich — und diese Nachricht ist für uns von besonderer Bedeutung — ergibt sich aus einer Rechnung der Stadt Tours, welche mit Sept. 1471 beginnt, dass ihm die Summe von 110 Livres für ein grosses Altarbild der Geburt Mariä, gemalt in Gold und Azur, ausgezahlt wurde, das in der Schlosskapelle von Montils seinen Platz fand. Das Dokument spricht deutlich von einem Kunstwerk, und so nimmt P. André neben Jean Foucquet, Jean Perréal etc. seine Stelle ein.

s. A. Champollion-Figeac, Louis et Charles, ducs d'Orléans. Paris 1844. — De Laborde, Les Ducs de Bourgogne. III. passim. — Grandmaison, Les Arts en Touraine. Paris 1870. p. 23.

Alex. Pinchart.

André. Jean André (auch Andray), Maler, geb. in Paris 1662, † 1753 bei den Jakobinern der Strasse du Bac. Noch in jungen Jahren erwählte er den geistlichen Stand, nahm das Dominikanergewand an und übte seitdem während seines langen Lebens die religiöse Malerei aus. Da er zu dieser schon frühzeitig Geschick zeigte, liess ihn sein Kloster zur Ausbildung nach Rom gehen. Dort wurde er der Schüler Carlo Maratti's, mit dem er in dessen Hause in vertrauter Freundschaft lebte. — Bei den Jakobinern der Strasse St. Honoré und bei denen der Strasse du Bac führte er Fresken aus. Auch malte er verschiedene Gemälde für die Klöster seines Ordens in der Provinz: Jesus beim Pharisäer Simon für Lyon, Die Hochzeit in Kana und Die Brodvermehrung für Bordeaux. Zwei Gemälde, der hl. Vincenz von Paula, wie er Armen predigt, und derselbe Heilige von Engeln in den Himmel emporgetragen und von den Mönchen und Nonnen seines Ordens verehrt (s. Stiche No. 18—20), waren für die Kirche St. Lazare in Paris bestimmt. Ueber andere Bilder s. das Verzeichniss der Stiche. In diesen Bildern erinnerte er an Lesueur und Jouvenet; doch bemerkte man an seinen Arbeiten mehr Geschicklichkeit als Erfindungsgabe, mehr Wissen als Schwung des Talentes. Auch malte er öfters berühmte Heilige, eine hl. Katharina von Siena, eine hl. Theresia auf den Knieen vor dem Kruzifixe (letztere noch vor Kurzem in einer Kirche zu Rodez). Ferner ist bekannt, dass er die Bildnisse mehrerer berühmter Persönlichkeiten seiner Zeit gemalt hat. Die Stadt Rodez besitzt von ihm einen Pius V. auf den Knieen vor dem Kruzifixe. s. auch das Verz. der Stiche No. 25.

André war ein ziemlich geschickter Maler, doch ohne Eigenthümlichkeit, daher er auch zu einem dauernden Ruf nicht gelangt ist. Doch waren mehrere geschätzte Künstler seine Schüler: Dumont le Romain, Chasle, Taraval. Sein Bildniss, von ihm selbst gemalt, befindet sich im Louvre.

s. Brice, Description de la Ville de Paris. Paris 1752. — Fiorillo, Gesch. der zeichnenden Künste. III. 266—267. — La Chronique de l'Art et de la Curiosité. Paris 1863. p. 87. — Archives de l'Art français. III. 383.

J. J. Guiffrey.

Selbstbildniss des Meisters (s. Text) im vierten Hefte der: Portraits inédits d'artistes français du Marquis de Chennevières, herausgeg. von Vignères et Rapilly.

Nach ihm gestochen:

1) Unbefleckte Empfängniss Mariä. Gest. von Filloeuil. Fol.
2) Besuch der Elisabeth. Gest. von G. E. Petit.
3) —— Dass. Gest. von J. Johnson. Schwarzk. Bei Faber in London. Fol.

4) Besuch der Elisabeth. Gest. von J. Chereau chez Audran. Fol.
5) Der Knabe Jesus predigt im Tempel. Gest. von N. H. Tardieu. Fol.
6) Christus unter den Schriftgelehrten. Gest. von P. J. Drevet.
7) Maria betend, mit gekreuzten Händen. Dilectus meus etc. Halbfigur. Gest. von S. De la Vallée. Fol.
8) Maria mit dem Rosenkranze. Decor Carmeli. Gest. von S. De la Vallée. Fol.
9) —— Dass. Gest. von G. E. Petit.
10) Jesus bei Martha und Maria. Maria optimam partem etc. S. Vallée sc.
11) —— Dass. Schwarzk. Gest. von J. Simon in London.
12) Die Auferstehung Christi. Pierre Imbert Drevet sculp. aetatis suae 19. Nach dem Gemälde im Hospital de la Salpêtrière in Paris. gr. Fol.
13) —— Dass. Lith. von Jacot. Paris, Jouy. Fol.
14) —— Dass. Gest. von Jean Haussart. Fol.
15) Die Jünger in Emaus. Gest. von G. E. Petit.
16) Das Pfingstfest. La Pentecôte. Gest. von N. D. de Beauvais.
17) Johannes der T. wirft dem Herodes die Heirat mit seines Bruders Weib vor. Gest. von P. J. Drevet. gr. qu. Fol.
18—20) Drei Bll. aus der Gesch. des hl. Vincentius von Paula: Er gründet die Missionsanstalten — er predigt und belehrt die Unwissenden — er steht den Verwundeten in der Schlacht bei. Gest. von Hérisset, Cars und Dupin. Nach den Gemälden in der Kirche St. Lazare zu Paris. gr. Fol.
21) Die hl. Katharina von Siena. Gest. von Franc. Chereau. gr. Fol.
22) —— Dies. Gest. von G. E. Petit.
23) La gloire des Bienheureux. Gest. von N. D. de Beauvais.
24) Le mystère du Rosaire. Gest. von Jean Daullé. Fol.
25) Pius V. betet kniend vor dem Kreuze während der Schlacht von Lepanto. L. Desplaces sc. 1714. gr. Fol.
26) L. Fliscus, Erzbischof von Avignon. 1704.
27) P. Godet de Marais, Bischof von Chartres. 1704.
28) Fr. Leschassier, Presbyter, Brustbild in Oval. Gest. von J. Moyreau. Fol.
29) R. P. Alexander Pini, Dominikaner, Halbfig., in der Hand ein grosses Buch haltend. Gest. von Pierre Drevet. 4.

s. Heineken, Dict.

Wessely.

André. André, französischer Bildhauer in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. Er kopirte den gefangenen Barbar nach der antiken Statue im Museo Borbonico zu Neapel für den Garten des Schlosses zu Versailles, wo sie sich noch befindet. Auch führte er in Wachs die Modelle zu den Vasen aus, die dann in Bronze für denselben Park gegossen wurden und für welche ihm 150 Livres ausgezahlt wurden. Er hatte im Auftrage Colbert's in den J. 1669 und 1688 in Carrara den Marmor für die Ausstattung der königlichen Schlösser auszuwählen und dafür die Bestellung jener Arbeiten empfangen. Keine weiteren Nachrichten.

s. Archives de l'art français. — Soulié, Notice du Musée de Versailles. 2e Ed. III. 509.

J. J. Guiffrey.

Andre. Dietrich (Ernst) Andre (Andree Andreae), Historien- und Bildnissmaler aus Mitau in Kurland, Schüler van Bentum's, Hofmaler des Herzogs Wilhelm von Braunschweig, hielt sich später in London auf, woselbst er seine frühere bessere Manier des Kolorits der dort beliebten Buntheit geopfert haben soll. Er gerieth in üble Umstände und zog endlich gegen das J. 1724 nach Paris, wo er auch gestorben ist. In der alten Galerie zu Salzdahlum waren mehrere Bilder von ihm, wovon zwei in das Museum zu Braunschweig übergegangen sind: sein Selbstbildniss, bez. Andree, und eine Anbetung der Könige. Auch in der Andreas- und der Martinskirche daselbst finden sich von ihm noch verschiedene Gemälde.

Es ist möglich, dass die nachgenannte Radirung, welche nach Ottley's Meinung von einem französischen Künstler, der in Italien studirt habe, gegen 1690 herrühren könnte, unserem Meister angehört. Jedenfalls ist aber nicht von ihm eine zweite Radirung (D'andré bez.), welche Ottley geneigt ist, der gleichen Hand wie jene erste zuzuschreiben. Diese ist vielmehr von Dandré oder d'André-Bardon (s. den folgenden Artikel). — Die Bez. T in der folgenden Radirung kann wol durch Theodoricus (Dietrich) erklärt werden, doch bleibt dies zweifelhaft.

1) Allegorische Zeichnung, wahrscheinlich für eine Ausgabe der Werke J. Cäsar's bestimmt. Auf einem Buche, das eine weibliche Figur in der Hand hält, steht: Giulio Cesare Opera. Dabei noch andere allegorische Figuren. Links unten: T. Andreæ J. et Fec. kl. Fol.

Nach Ottley's Behauptung mit Eleganz, und trotz aller Einfachheit meisterhaft gezeichnet und geätzt.

s. (Heineken), Nachrichten von Künstlern etc. II. 15. — Ottley, Notices. — Füssli, Neue Zusätze.

W. Schmidt.

André. (Michel) François André, Historienmaler und Radirer, auch Dichter, Komponist und Schriftsteller, geb. zu Aix in der Provence, zu deren berühmten Männern er zählt. Sein Name findet sich verschiedentlich geschrieben: d'André Bardon oder D'André Bardon, noch häufiger Dandré Bardon. Die letztere Lesart hat er selbst auf seinen Bildern wie auf den Titeln seiner Schriften gebraucht. Auch die Bezeichnungen D. B. und D. Bardon kommen vor. Dennoch ist André die richtige Schreibart, wie die Register der Kirche Ste. Madelaine zu Aix, sowie die Unterschriften seines Grossvaters Jean Baptiste und seines Vaters Honoré, gelegentlich der Vermälung des Letzteren mit Marguerite Bardon im J. 1686 und der Taufe der sieben Kinder dieser Ehe, beweisen. — Michel François wurde den 22. Mai 1700 getauft (s. das Doku-

ment bei Bellier de la Chavignerie). Sein Vater gehörte einer sehr angesehenen Familie der Stadt an und sass in der Verwaltung derselben als Konsul oder Schöffe, welche Aemter auch der Grossvater bekleidet hatte. In den Rathsprotokollen ist der Name immer nur André geschrieben; dennoch fügten am Ende des 17. und im 18. Jahrh. verschiedene Familienglieder ein d' hinzu. Auch der Grossvater mütterlicherseits nahm eine angesehene Stellung ein. Louis Bardon, der Bruder der Mutter, hatte seinen Neffen François zum Gesammterben eingesetzt, mit der Verpflichtung, den Namen Bardon fortzuführen. Unter Letzterem findet sich unser Meister in einigen Werken angeführt.

Honoré bestimmte seinen Sohn für den Richterstand und liess ihn seine Rechtsstudien zu Paris vollenden, woselbst dieser auch als Advokat aufgenommen wurde. In Folge der in der Provence 1720 und 1721 ausgebrochenen Seuche blieb er dann länger in Paris als er vorgehabt. In seinen freien Stunden begann er im J. 1719 unter J. B. Van Loo, seinem Landsmanne, zu zeichnen; dann lernte er malen bei J. F. de Troy. Seine raschen Fortschritte entschieden seinen Beruf; zum grossen Verdrusse seiner Eltern wurde er Künstler. André's besondere Verdienste während seiner langen Laufbahn lassen ihn einer näheren Beachtung werth erscheinen; die Nachrichten, welche wir von ihm geben, finden sich nirgends so genau und vollständig.

Im J. 1725 erhielt A. den zweiten Malpreis bei dem Konkurse der k. Akademie. Bald darauf ging er nach Italien und blieb daselbst nahezu sechs Jahre, nachdem er durch die Gunst des Herzogs d'Antin unter die Zöglinge, welche vom König Jahrgelder bezogen, bei der französischen Akademie zu Rom aufgenommen worden. Bei der Rückreise hielt er sich noch sechs Monate zu Venedig auf.

Auf André's Durchreise nach Italien hatte in Aix der erste Präsident des Rechnungshofes der Provence, H. R. d'Albertas, ihm den Vorschlag gemacht, den grossen Gerichtssaal des Palastes, worin sich auch das Parlament befand, mit Malereien zu schmücken. Der Künstler nahm den Auftrag an und machte sich in Rom an's Werk. Zu diesen Darstellungen gehört das kolossale Gemälde, das seit 1785 einen Saal im Rathhause zierte und sich jetzt im Museum zu Aix befindet, mit der Inschrift: Dandré Bardon aquisextiensis pinxit romæ ætat. suæ 29 anno 1729; es stellt den Kaiser Augustus dar, der die der Entwendung von Staatsgeldern Angeklagten in die Tiber stürzen lässt. Zu diesem Bilde modellirte ein Freund André's, der Sohn des flämischen Bildhauers Slodtz, der damals seine Studien zu Rom machte, die Hauptfiguren nach dessen Zeichnungen. Das Museum von Aix besitzt gleichfalls die Skizze zu dem Werke. Die anderen Gemälde André's für den genannten Palast schilderten die Religion, Gerechtigkeit und die übrigen auf die Rechtspflege bezüglichen Tugenden. Diese Arbeiten begründeten seinen Ruf. André war damals einige Jahre in seiner Heimat thätig. Er malte daselbst auch, unter Leitung von Joseph de Haitze, der die Vorwürfe angab, eine Folge von neun geschichtlichen und allegorischen Bildern für den grossen Saal des Rathhauses (am 21. August 1792 zerstört). Zu dieser Zeit wol verfertigte er den Christus am Kreuz in der Kirche St. Jérôme zu Aix und eine grosse allegorische Darstellung in dem Hause d'Albertas' daselbst.

André kehrte hierauf nach Paris zurück. Hier malte er ein Bild: Tullia, die Gattin des Tarquinius Superbus, lässt ihren Wagen über den Leichnam ihres Vaters, Servius Tullius, hinrollen; es verschaffte ihm die Aufnahme in die k. Akademie der Malerei und Bildhauerei am 30. April 1735. Das Gemälde, seit 1811 im Museum zu Montpellier, lässt erkennen, dass der Maler — innerhalb der Manier seines Zeitalters ganz geschickt — die Zeichnung der römischen Schule mit dem Kolorit der venezianischen zu vereinigen suchte.

Am 12. Juli 1737 wurde André zum Adjunkt der Akademie ernannt. In diesem Jahre wie in den folgenden brachte er auf die Ausstellungen verschiedene Gemälde religiösen und mythologischen Inhalts, darunter: Die guten Werke der Nonnen zum hl. Thomas von Villanuova für das Kloster dieses Namens zu Paris (1737); Jungfrau mit dem Kinde in den Wolken für die Kirche der ausländischen Missionen ebenda (1738); Jason pflügt mit den beiden feuerschnaubenden Stieren, grosse Komposition, die dem Maler von Ludwig XV. bestellt und zur Vorlage für die Hautelissemanufaktur zu Beauvais bestimmt war (1739). Was aus diesen Werken, sowie einigen kleineren Bildern, welche in diese Zeit fallen, geworden, ist uns nicht bekannt; die Galerie des Louvre besitzt kein Bild von André.

In den J. 1744 oder 1745 bewogen ihn der Wunsch seine Heimat wiederzusehen und die Anfechtungen, die er bezüglich seines Erbgutes zu erleiden hatte, zur Rückkehr nach Aix. Dort beschäftigte er sich diesmal neben der Malerei auch mit Musik und liess im Konzertsaale des Rathhauses seine erste musikalische Komposition aufführen. Doch haben ihn nach dem Zeugnisse von F. Fétis seine musikalischen Werke nicht überlebt. Damals stattete er auch den Konzertsaal zu Aix mit Malereien aus, deren sinnreiche perspektivische Wirkungen noch heute Beifall finden.

André Bardon versuchte sich ebenfalls in der Poesie. Von seinen Dichtungen sind einige im Mercure de France erschienen: ein grösseres Gedicht von ihm s. seine Schriften No. 1. Zwei Gedichte schenkte er im J. 1750 im Manuskript der Akademie der Wissenschaften zu Marseille: Le Triomphe des Talents et des Arts dans la Grèce und le Sacrifice d'Iphigénie.

Im J. 1748 erhielt André die Stelle eines »Controleur des peintures des vaisseaux et des galères du roi« in Marseille mit 900 Livres Gehalt. Als aber der König die Marine nach Toulon verlegte, zog sich André mit 450 Livres Pension zurück, da er sich nicht entschliessen konnte, Marseille zu verlassen. Bis zum 1. April 1752 blieb er in dieser Stellung. Wir haben ein Zeugniss aus jener Zeit von dem hohen Ansehen, zu dem der vielseitige Mann gelangt war. In einem Briefe des Malers Ch. J. Natoire, datirt vom 6. Okt. 1751 und von Marseille, wohin sich derselbe begeben, um sich nach Italien einzuschiffen, heisst es, dass er einige Tage zuvor in einem Konzerte »den berühmten und universellen d'André Bardon« angetroffen habe.

Während dieses Aufenthaltes in Marseille stiftete A. die Akademie der schönen Künste daselbst, die erste der Provinz, und blieb deren beständiger Direktor. Auch der Akademie der Wissenschaften gehörte er als Mitglied an. Von ihm kam ferner der Anstoss zu den Kunstausstellungen in Marseille, welche Einrichtung er dann auch literarisch vertheidigte (s. seine Schriften No. 4). Was seine eigene künstlerische Thätigkeit anlangt, so stammt ohne Zweifel aus dieser Zeit Der Christus am Kreuz, ehedem im grossen Saale des Palais de Justice von Marseille, jetzt im Museum; nach dem Urtheile von Parrocel und Graf Clément de Ris ein Bild von guter Modellirung und Färbung, sowie von einer grossen Wahrheit des Ausdrucks und namentlich meisterhaft in der Behandlung des nackten Körpers. In die Zeit des Marseiller Aufenthaltes sind wol auch zwei im Museum von Aix befindliche Skizzen zu setzen, welche Vorgänge der Lokalgeschichte behandeln.

André wurde am 29. Juli 1752 zu Paris, wohin er kurz vorher zurückgekehrt war, zum Professor an der k. Akademie der Malerei und Skulptur ernannt. Im folgenden J. stellte er zum letzten Male eine grosse Skizze, den Tod des Sokrates, aus. Im J. 1754 betheiligte er sich an dem durch das Schreiben J. J. Rousseau's über die französische Musik ausgebrochenen Streite (s. seine Schriften No. 5). Nach dem Tode von Bernard Lépicié, Sekretär der k. Akademie und Lehrer für Historienmalerei an der Akademieschule, erhielt er dessen Stelle. Niemand war dafür geeigneter, urtheilt Mariette; und in der That bewies die Folge, wie sehr diese Wahl eine glückliche gewesen war. Von nun an gab er das Malen auf und widmete sich ausschliesslich der Lehrthätigkeit. Er verfasste zum Nutzen seiner Zöglinge eine grosse Zahl von Werken, um ihnen die passende Behandlung jedes einzelnen geschichtlichen Vorwurfes und die richtige Wahl der Kostüme zu erleichtern. »Diese verschiedenen Werke, sagt der Abbé de Feller, würden mehr Erfolg gehabt haben, wenn der Verfasser weniger weitschweifig und von seinen eigenen Ideen weniger eingenommen und wenn seine Schreibart mehr natürlich gewesen wäre«. Doch ist seine Darstellung deutlich und gefällig, sein Geschmack fein und gewählt.

André hatte mit den meisten gleichzeitigen Künstlern Bekanntschaft; sein offener und heiterer Sinn, sein mildes Wesen hatten ihn viele Freunde gewonnen. Er selber widmete zweien derselben ein ehrendes Andenken: Bouchardon und Carle Vanloo (s. seine Schriften No. 19 u. 20).

Der unermüdliche Mann, im J. 1770 vom Schlage getroffen, blieb seitdem gelähmt. Trotzdem setzte er seine schriftstellerische Thätigkeit noch dreizehn Jahre lang fort, bis er, eben mit einer Abhandlung über Anatomie zum Nutzen der jungen Maler beschäftigt, zu Paris den 13. April 1783 starb. Er war den 4. Juli zum Rektor der k. Kunstakademie in Marseille ernannt worden.

André, der mit der grössten Leichtigkeit componirte, hat eine bedeutende Anzahl von Zeichnungen hinterlassen. Die Chalkographie des Louvre besitzt deren 29. Auch in der Radirung hat er sich versucht, wol in den ersten Jahren seines Aufenthaltes zu Paris. Zu seinen Schülern gehörten Simon Julien von Toulon, der Architekt Henri d'Ageville von Marseille, der auch in der Kunstakademie daselbst die Lobrede auf ihn gehalten hat, und bis zu einem gewissen Grade J. F. P. Peyron von Aix.

Seine Schriften:

1) Le Passage de Var. Dem Marschall Belisle gewidmet. Marseille 1750. 4. (Gedicht).
   Es erschienen auch Exemplare mit dem Druckort Paris vom gleichen Jahre.
2) Le Déménagement; Ode sur les fureurs de l'amour; Cabinet de Doris. Drei Dichtungen, im Mercure de France erschienen.
3) Conférence sur l'utilité que les arts peuvent retirer d'un cours d'histoire universelle. 1751.
4) Lettre d'un amateur à un de ses amis etc. Marseille. 4. Auf die Ausstellung zu Marseille vom J. 1757 bezüglich.
5) L'Impartialité dans la Musique. Epitre à M. J. J. Rousseau. Unter den Initialen D. B. ohne Ortsangabe. 36 Seiten. 1754. kl. 4.
6) Livre des principes à dessiner. 1754.
   2. Aufl. unter dem Titel: Eléments de l'art de dessiner. 1764.
7) Recherches historiques sur les casques et sur quelques vêtements des anciens. 27 Seiten. 12. In der Sitzung der k. Akademie zu Paris den 31. Dez. 1763 vorgelesen.
8) Traité de peinture, suivi d'un Essai sur la sculpture et d'un Catalogue raisonné des plus fameux peintres, sculpteurs et graveurs de l'école française, pour servir d'introduction à une histoire universelle relative à ces beaux-arts. Paris 1765. 2 Bde. 12.
9) Histoire universelle traitée relativement aux arts de peindre et de sculpter, ou Tableaux de l'histoire, enrichis de connaissances analogues à ces talents. Paris 1769. 3 Bde. 12.
10) Costumes des anciens peuples, accompagnés de traits historiques et de reflexions critiques. Paris 1772. 3 Bde. gr. 4. Mit 360 Stichen von Cochin.
   Letzterer gab später eine 2. Ausgabe, 1784—1786, in 4 Theilen, 2 Bde., heraus.

Kleine Schriften:

11) Exposition des Tableaux de l'academie de Saint-Luc commencée le 15 Mai 1752 dans les salles de l'arsénal. — 12) Lettre sur les embellissements de l'église Saint-Roch, avec la description de ses ouvrages. 21 Seiten. 1760. — 13) Le plafond de Saint-Roch. Lettre à M..... 12 S. — 14) Lettre à L. G. (dem Abbé Gougenot) au sujet de quelques particularités concernant les arts. Im Mercure de France von 1764. 2. Bd. 11 Seiten. — 15) Monuments de la ville de Reims. 1765. 12. — 16) Concours au sujet de l'expression d'une tête; prix fondé par le comte de Caylus. 12 S. — 17) Tableaux de la Cène, par Silvestre. Auszug aus dem Journal économique. 13. S. — 18) Apologie des allégories de Rubens et de Lebrun etc. Paris 1777. 12. 39 S.

19) Anecdotes sur la mort de Bouchardon. Paris 1764.

20) Vie de Carle Van Loo. 68 S. Paris 1765. 12.

s. D'Ageville, Eloge historique de Michel François Dandré-Bardon, recteur de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture etc. Marseille 1783. 12. — Poullain, Catalogue des tableaux, sculptures, dessins et estampes etc. provenant de la succession de feu M. Dandré Bardon, peintre du Roi. Vente à Paris le 23 Juin 1783. 8.

s. Füssli, Künstlerlexikon I. u. II. unter Bardon. — Mariette, Abecedario. II. 55. — De Feller, Dictionnaire historique.* 1818. II. 50. — Histoire des hommes illustres de la province actuelle de la Provence. III. 19. — Parrocel, Annales de la Peinture. pp. 199. 219. 392. — Bellier de la Chavignerie, Dict. I. 333; daselbst das Verzeichniss seiner ausgestellten Werke. — Jal, Dict. critique. p. 466. — Archives de l'art français. I. 340. 344. 384. 412. II. 262. V. 288. — Vitet, L'Académie royale de peinture et de sculpture. pp. 362. 402. — Collection des Livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800. IV. 17. V. 15. 22. VI. 15. X. 71. XVII. 20. — (D'Argenville) Voyage pittoresque de Paris. 6. Aufl. 1778. pp. 231. 359. 367. — Hébert, Dict. pittoresque et historique (de Paris) etc. I. 139. 190. 318. — Aix, ancien et moderne. p. 76. — Clément de Ris, les Musées de Province. II. 192. 265. 368. — Fétis, Biographie universelle des musiciens. II. 421. — Lautard, Histoire de l'Académie de Marseille. II. passim.

Alex. Pinchart.

Sein Bildniss, Büste in Rund. Roslin Pinx. (1757.) Moitte Sculp. Mit 4 Versen, D. B. unterzeichnet. kl. Fol.

Wurde auch als Titelbl. zum 3. Bande seiner Costumes des anciens peuples verwendet (*Notiz von W. Schmidt*).

a) Von ihm radirt:

1) Christus am Kreuz; vor ihm kniet die hl. Magdalene mit erhobenen und gefalteten Händen. Unten in der Mitte: dandré f. 4.

2) Der Leichnam Christi, auf einem Leichentuch unten am Kreuze auf dem Boden liegend; bei den Füssen des Heilands ein weinender kleiner Engel. qu. kl. 8.
   I. Unten links: B.
   II. Ebenso bezeichnet, und dazu von späterer Hand unten rechts der Zusatz: Dandré Bardon f.

3) Zwei todte Kinder, am Eingang eines Gewölbes auf dem Boden liegend; das eine ist in ein Leichentuch eingehüllt, das andere ist nackt, und ein Dolch ist bis an's Heft in seinen Leib gestossen. Unter dem Einfassungsstrich links: D'André jn. Vielleicht ist mit dieser Vorstellung eine Episode des bethlehemitischen Kindermordes gemeint? qu. Fol. Hauptblatt.

4) Die Bestattung der Todten. Komposition von 18 Figuren in einer Landschaft. Im Vordergrunde links zwei Männer; der eine hebt einen am Boden liegenden Todten auf, wobei der andere ihm mit einer Laterne leuchtet. Im Mittelgrunde, bei einem Zelt, ist ein Mann beschäftigt eine Leiche auf ein Pferd zu laden u. s. w. Unter dem Einfassungsstrich links: D'andré jnv. Et fecit. kl. qu. Fol. Hauptblatt.

5) Johannes Snellinks, holländischer Landschaftsmaler, Brustbild, $^{3}/_{4}$ rechts. Kopie nach A. van Dyck. Unter dem Einfassungsstrich liest man links: DANDRE Fe, und rechts: ANT. VAN DIK; dahinter noch ein anderes sehr undeutliches Wort, vielleicht Excudit. kl. Fol.

b) Nach ihm gestochen:

1) Anbetung des hl. Herzens. Rechts ein durchbohrtes Herz in einer Flammenglorie von Cherubim umflattert und von einem Engel angebetet; links zeigt ein fliegender Engel mit der Rechten nach diesem hl. Herzen, und mit der Linken nach dem hl. Geist, der von einer Strahlenglorie umleuchtet ist und von drei Personen verehrt wird. Gestochen von P. Masini. qu. 4.

2) Anbetung der hl. Herzen. Zwei durchbohrte Herzen, in einer Strahlenglorie von Cherubim umflattert, werden von einem Bischof und zehn anderen Personen stehend und knieend angebetet, nach der Anweisung eines Engels, der mit der rechten Hand auf das Ehrwürdige hindeutet. Gestochen von P. Masini. qu. 4.

3) Begrabung der Todten. Komposition von 2 Fig. Ein Mann, in der linken Hand eine brennende Laterne haltend, beleuchtet damit eine am Boden liegende nackte Leiche; dabei ein Hund. Im Hintergrunde ist eine Landschaft. 4.
   I. Vor der Schrift. Unten rechts auf einem Brückenwege: ƎANƎRE (die beiden D sind verkehrt geschrieben).
   II. Diese Inschrift ist ausgeschliffen und die Stelle, wo sie sich befand, mit Schraffirungen zugedeckt. Unter dem Einfassungsstrich links: Dandré Bardon pinx.; rechts: L. Cars sculp.; in der Mitte: SEPELIRE MORTVOS.

4) Das Zusammentreffen von Angelika und Mandricardo. Gest. von Gallimard. Fol.

5—6) La Naissance, L'Enfance. Zwei Bll. Gest. von J. Balechou. Seitenstücke. Unten im Rande jedesmal der Titel und vier französische Verse. Fol.

7) Ludwig XV. Ganze Figur, stehend im Vordergrunde einer Landschaft, in römisch-antikem Imperatorkostüm, mit der Rechten einen Speer haltend und die Linke in die Seite gestemmt. Ueber ihm in der Luft schwebt Minerva und beschirmt ihn mit ihrem Schilde. Neben ihm ein

grünender Oelbaum und drei kleine Genien, von welchen zwei sich an einen Stein lehnen, worauf geschrieben steht: Illi fas terris ostendere olivam. Im oberen Rande, im Kartell mit der Inschrift: L'Ami de la Paix. Im Unterrande das französ. Lilienwappen und eine Inschrift von 5 Zeilen. Verlegt von E. Fessard. gr. Fol.

8) Die leichte lyrische Poesie, als lorbeerbekränzte weibliche Figur, die vor einem Tempel auf Wolken sitzt und einen Pfeil in der rechten Hand hält; um sie herum vier kleine Genien. Gest. von H. Coussin. Vignette mit der Unterschrift: Je chante mes Amis, mes Amours, et Baccus. gr. 8.

9) Die Musikliebhaberei: ein geflügeltes, nacktes, kleines Mädchen, das ein Notenblatt liest und von musikalischen Instrumenten und Gestalten umgeben ist. Innerhalb des Einfassungsstriches, oben: HARMONIPHILES; unten rechts: d'André jnvenit. Vignette. Gest. von einem Ungenannten. qu. 12.

10—21) Zeichenbuch. Gestochen von E. Fessard. 12 Bll. mit Einschluss des Titels. 4.

E. Kolloff.

André. Frau André, Kupferstecherin zu Paris gegen Ende des 18. Jahrh.

Das Findelkind. Nach der Zeichnung der Gräfin Lav. Spencer, 4.; vermuthlich Kopie eines Bl. von Gillray. In punkt. Manier.

s. Füssli, Neue Zusätze.

W. Schmidt.

Andre. Georg Andre, deutscher (?) Kupferstecher. Seine Zeit unbekannt. Wir finden nur das folgende Bl. von ihm:

Ecce homo, nach J. von Achen. Joh. ab Ach pictor. George Andre. gr. Fol.

**

André. Jules André, französischer Landschaftsmaler, geb. zu Paris den 19. April 1807, † 17. Aug. 1869, Schüler von Watelet und Jolivard. Er war 1848 Konservator der Zeichnungen im Louvre und wurde späterhin an der Porzellanmanufaktur in Sevres angestellt. André gehört zu jener älteren Schule der modernen französischen Landschafter, welche zwischen der klassischen Richtung und der naturalistischen Stimmungsmalerei in einer ungewissen Mitte steht; sie will auch aus der nördlichen Natur eine reiche Szenerie, ein mannigfaltiges Formenganzes darstellen und doch auch die Stimmung in Licht und Luft malerisch zum Ausdruck bringen. Letzteres gelingt auch André nur in einer äusserlichen Weise, wobei seine Behandlung noch eine gewisse Sauberkeit und Genauigkeit zeigt. Die Museen des Luxembourg (Ufer der Bouzanne) und von Lille haben Bilder von ihm; auch hat er im Pavillon Mollien im Louvre fünf Felder mit Landschaften bemalt (1859).

s. J. Meyer, Gesch. der französ. Malerei. pp. 771. 772. — Bellier de la Chavignerie, Dict., woselbst das Verzeichniss seiner von 1831—1868 ausgestellten Werke. — Chronique de la Gazette des Beaux-Arts. 1869. No. 47.

*

Von ihm radirt:

1) Landschaft mit einem Teich. Erste Platte des Künstlers. H. 71 mill., br. 126 mill.
   I. Die Luft noch weiss. Bloss ein Abdruck davon genommen.

2) Die Eiche am Rand des Weges. Bez.: Jules André. 1848. H. 103 mill., br. 63 mill.

s. Le Blanc, Manuel.

**

André. Alexandrine André, französische Kupferstecherin, zu Paris zwischen 1830—1840 thätig. Man kennt von ihr nur die beiden folgenden sehr mittelmässigen Blätter:

1) Aux 27, 28, 29 juillet 1830: Inschriften, in deren Buchstaben und Zahlen Episoden aus jenen Tagen eingestochen sind. gr. qu. Fol.

2) Bildniss des Tanneguy du Chastel. Nach Lugardon. Fol. In: Gavard, Galeries historiques de Versailles.

s. Le Blanc, Manuel.

**

André. Jacques André, französ. Maler, geb. im Nov. 1811 zu Lyon, Schüler von Depierre. Derselbe scheint nur in Pastel gemalt zu haben; in den Pariser Salons der vierziger Jahre waren von ihm Porträts und Genrefiguren in dieser Gattung ausgestellt, welche eine gewisse Anerkennung fanden.

s. Bellier de la Chavignerie, Dict., woselbst das Verzeichniss seiner 1844—1849 ausgestellten Werke.

*

André. André, französischer Maler der Gegenwart, der nur für den Kunsthandel gewöhnliche Waare zu liefern scheint. Vielleicht derselbe wie Jacques André?

Nach ihm gestochen:

1—17) Von Garnier in Schwarzk. für den Verlag von Bulla Frères in Paris:
   1) La Reine des Bois. Fol. 2) Ame de quinze ans. 3) Nérilha. 4) Rose du Bengale. 5) Rêve au bonheur. 6) Rose d'amour. 7 u. 8) 2 Bll. Mina et Brenda. Têtes, tirées du Roman de Walter Scott. 9) Fleurette. 10) Georgette. 11) Il m'aime. 12) A ce soir. 13) Jenny. 14) Fanny. 15) La prima donna. 16) Etoile du Berger. 17) La dame de coeur.

18—24) Von Girard in Schwarzk. Fol. Für den Verlag von E. Jouy in Paris:
   18) Le nouveau seigneur. 19) Le Marquis d'autrefois. 20) Clarisse Harlowe et Sir Lovelace (aus Richardson's Clarisse). 12) Appel au plaisir. 22) Pensée d'amour. 23) Olivia. 24) Fadette.

25) La Séduction. Von Girard. gr. Fol. Paris, Delarue.

26) La Pêche. Gest. von Jouanin. Schwarzkunst. gr. Fol.

Auch sind nach ihm eine Anzahl Blätter von Lafosse, Regnier, Gilbert und Charpentier lithographirt worden.

W. Engelmann.

André. Eduard Prosper André, Architekt, geb. in Brüssel am 10. Febr. 1827. Er besuchte daselbst die Kunst-Akademie 1845—1848 und war dann vom J. 1852—1863 bei der Kommunalverwaltung in Brüssel angestellt. A. lieferte die Pläne (die von Kenntniss und Geschmack zeugen) für die Kirchen von Hatrival, bei St. Hubert (1866), von Pussemange (1869) im Spitzbogenstil des 13. Jahrh., zum Schlosse von Poix in den Ardennen (1867) und andere.

Alex. Pinchart.

André. Renard de Saint-André s. **Saint-André.**

Andre. Hieronymus Andre, Formschneider, s. **Resch.**

Andrea. Andrea Guvina in Spalato, Maler, schnitzte um 1214 (nach einer handschriftlichen Notiz) die hölzernen Thürflügel am dortigen Dom mit 14 Darstellungen aus dem Leben Christi auf jedem Flügel, eingerahmt von Arabesken. Diese Reliefs sind zwar inkorrekt, aber lebendig und reich komponirt, die Figuren von charakteristischen Bewegungen.

s. Eitelberger in den Jahrbüchern der österr. Central-Commission. V. 244. und Taf. 16. — Schnaase, Gesch. der bild. Künste. VII. 696.

Fr. W. Unger.

Andrea. Andrea, Glasmaler am Beginn des 13. Jahrh., ein geborener Pole und Mönch in Pisa, malte nach Tronci (Annali Pisani zum J. 1222) ein Fenster im Chor von Sta. Caterina, an dem sich die Wappen der Mastiani und der Gualfreducci befanden (nicht mehr vorhanden).

s. Marchese, Memorie dei Pittori etc. Domenicani. I. 350.

U.

Andrea. Andrea Lombardo soll nach mündlichen Mittheilungen des Prior Scapucci zu Pistoja ein bedeutender Bildhauer in Toskana (um 1270) gewesen sein, aus dessen Schule namentlich der Meister der Kanzel in S. Giovanni fuorcivitas zu Pistoja hervorgegangen wäre. Die von Scapucci versprochene Publikation der urkundlichen Beweisstücke ist jedoch nicht erfolgt; die erwähnte Kanzel, von Vasari einem Deutschen zugeschrieben, ist offenbar aus der Schule des Niccolò Pisano hervorgegangen und rührt, nach einem Dokument im Archiv zu Pistoja, von einem Meister Guglielmo (vielleicht identisch mit Fra Guglielmo d'Agnello) her; die Inschrift des Denkmals selbst ist unleserlich.

s. Vasari, ed. Le Monnier. I. 275. — Kugler im Kunstblatt, Stuttgart. 1826. No. 79. — Förster, Beiträge etc. p. 21. — Schnaase, Gesch. der bild. Künste. VII. 319. — Tigri, Guida da Pistoja. 1854. p. 223.

A. von Zahn.

Andrea. Andrea Tafi, Maler und Mosaicist zu Florenz, von Vasari als der erste florentinische Maler bezeichnet. Da ihn dieser im Alter von 81 Jahren 1294 gest. sein lässt, so wäre A. etwa 1213 geb.; eine Angabe, die durch die Register der Gilde der Barbier-Chirurgen, welcher in den früheren Jahrh. zu Florenz die Maler zugetheilt wurden, widerlegt und berichtigt wird. Wir finden daselbst unter dem J. 1320 den Namen: Andreas vocatus Tafus, olim Ricchi. Tafi gehört also nicht, wie Vasari annimmt, der ältesten Periode an und ist vielmehr Zeitgenosse der Gaddo Gaddi und Cimabue. Noch ein anderer Punkt in Vasari's Bericht von Andrea's Leben ist anzuzweifeln: dass dieser nämlich, um die musivische Arbeit zu erlernen, nach Venedig gegangen sei, wo griechische Meister bei der Ausstattung der Kirche S. Marco beschäftigt wurden, und dort nicht bloss diese Kunst sich angeeignet, sondern auch einen Griechen, Namens Appollonius, bewogen habe, mit ihm nach Florenz zu kommen, wo sie dann eine Genossenschaft gebildet hätten, um die Glaspasten für das Mosaik sowie den Stuck für deren Befestigung anzufertigen. Nun ist richtig, dass S. Marco im 13. Jahrh. mit Mosaiken geschmückt wurde, und urkundlich kommt Appollonius im J. 1279 als pictor Florentinus sowie in den Rechnungsbüchern des Baptisterium's vor, wo Andrea ebenfalls arbeitete. Allein um die musivische Arbeit zu erlernen, brauchte man nicht nach Venedig zu gehen, da sich in Florenz selber ein schönes Beispiel derselben im Chor der Kirche S. Giovanni vom J. 1225 von der Hand eines Fra Jacopo befand; und dass in Florenz, der Hauptstadt Mittel-Italiens, diese Kunst im Laufe eines halben Jahrh. verloren gegangen sein soll, ist nicht anzunehmen. Auch Vasari's weitere Aussage, dass Gaddo Gaddi Andrea's Schüler gewesen sei, fällt dahin, da beide Zeitgenossen waren, sowie die andere, dass er dem Jacopo da Torrita bei der musivischen Ausschmückung des Domes zu Pisa geholfen habe.

Als das Werk Tafi's gilt ein Theil der Mosaiken in der Kuppel der Taufkapelle (Baptisterium's) zu Florenz, die jedenfalls von verschiedenen Händen herrühren. Sie stellen Gott-Vater vor mit den Gestalten der Tugenden und Engeln, den Erlöser, die Auferstehung und das jüngste Gericht, Szenen aus der Geschichte Josef's, der Leidensgeschichte, dem Leben Johannes des Täufers u. s. w. Die älteste dieser Darstellungen, Gott-Vater, welcher Sonne und Mond schafft, ist jedenfalls älter als die kolossale Gestalt des Heilands im jüngsten Gerichte, die man vorzugsweise dem Tafi zuschreibt. Diese ist in den Verhältnissen unförmlich, der grimmige Ausdruck des Kopfes verzerrt, die verwickelte Gewandung überladen, Zeichnung der Hände und Füsse von einem Ungeschick, das an die Kindheit der Kunst erinnert. Wie Vasari erzählt, war der Urheber dieses Werkes die Zielscheibe seines eigenen Schülers Buffalmacco; und in der That zeigen sich hier alle die Fehler einer herabgekommenen und erstarr-

ten Kunst. Das war aber damals nicht bloss die griechische (wie Vasari meint), sondern auch die italienische, soweit sie als die alte den neuen Anfängen gegenüberstand. — Wie Buffalmacco die Kunst des Meisters, so verspottete Sacchetti in einer seiner Novellen dessen zaghafte und beschränkte Gemüthsart.

Von einem anderen Schüler Tafi's, Antonio di Andrea Tafi, ist nur bekannt, dass er 1348 in der Florentiner Maler-Zunft verzeichnet war.

s. Vasari, ed. Le Monnier. I. 281—286. — Tavola alfabetica zu dieser Ausgabe unter T. — Franco Sacchetti, Novelle. Milano 1804. III. Nov. 191. — Baldinucci, Opere. IV. 93. — Gaye, Carteggio etc. II. 37. — Crowe und Cavalcaselle, Gesch. der ital. Malerei (übers. von Jordan). I. 162—164.

* *Crowe und Cavalcaselle.*

Andrea. Andrea di Ardito war einer der ersten Goldschmiede in Florenz, welche die Fortschritte der französischen Emaillirkunst zu Anfang des 14. Jahrh. in Italien zur Anwendung brachten. Er verfertigte 1330, als der Körper des hl. Zenobius aufgefunden war, die fälschlich dem Lione zugeschriebene lebensgrosse silberne Büste dieses Heiligen als Behälter für ein Stück seines Schädels, nebst den kleinen emaillirten Medaillons an der dazu gehörenden Mitra (bez. Andreas de Arditi de Flor. me fecit). Beides wird in dem bronzenen Sarkophage Ghiberti's im Dom zu Florenz aufbewahrt. Nach einem Inventar von 1418 besass der Dom von ihm noch einen silbernen Kelch mit emaillirten Heiligenfiguren vom J. 1331 und einen andern mit dem Wappen des hl. Zenobius nebst einer Patene mit der emaillirten Himmelfahrt Christi. S. Miniato bei Florenz erhielt 1338 von der Kaufmannsgilde ein von ihm gearbeitetes silbernes Kreuz. Ein Kelch von ihm ist aus der Sammlung Debruge-Dumenil 1862 nach England gekommen.

s. Vasari, ed. Le Monnier. I. 11. — Richa, Notizie Istoriche. VI. 181. — Labarte, Histoire des Arts Industriels. II. 416—421. III. 561. Abbildung eines emaillirten Kelchs das. Pl. 55.

Fr. W. Unger.

Andrea. Diesen Namen (meist verbunden mit dem Namen ihres Vaters, wie das zu jenen Zeiten gebräuchlich war), tragen noch eine Anzahl Meister des 14. Jahrh., insbesondere von Florenz und Siena, welche urkundlich vorkommen, aber von deren Thätigkeit Näheres nicht bekannt ist. Sie waren zum guten Theil an den Domen von Siena und Orvieto beschäftigt. Sie werden hier kurz angeführt, da doch über den Einen oder den Anderen noch weitere Nachrichten sich finden könnten.

Zu Florenz die Maler: Andrea Ferri, erwähnt 1347 und 1357, Andrea del Passano 1363, Andrea, gen. Burchiasso 1366, Andrea Cioffi 1366, Andrea Bonajuti 1366 und 1374, Andrea di Nuto 1377—1415, Andrea di Puccino 1367, Andrea di Puccio 1375, Andrea di Currado 1379, Andrea Ristori 1358 und 1391. Der Letzte wird als aus Mugello angeführt und ist also schwerlich derselbe mit Andrea Ristori de Camporegio, der 1333 bei der Geschichte des Dombaus zu Siena vorkommt. — Als Steinmetzen werden genannt: Andrea di Ceffo 1376, Andrea di Niccolò 1398.

s. Gaye, Carteggio etc. II. 37. — Rumohr, Ital. Forschungen. II. 166. — Bonaini, Memorie di Traini etc. p. 106. — Milanesi, Documenti Senesi. I. 207. — Semper in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft. III. 14. 39.

Zu Siena die Maler: Andrea di Francieschо, Andrea di Ghuido, Andrea di Turino, sämmtlich um 1355. — Die Steinmetzen: Andreas Venturae, 1310 im Dome bei der kunstvollen Mosaikarbeit an dem Fussboden beschäftigt, Andrea di Bindo 1363 und 1405, Andreas Benedicti 1363.

s. Milanesi, Documenti Senesi. I. 35. 39. 133. 134. 170. 176.

Folgende Meister, zumeist von Siena kommend, waren am Dombau zu Orvieto beschäftigt: Andrea di Mino 1321 bei der Glasmalerei und Mosaikarbeit;

Andrea Vanni 1325 und 1328—1359 ebenso;

Andrea di San Miniato 1328 bei den Mosaiken der Fassade;

Andrea Maitani 1330 als Bildhauer;

Andrea Martini 1331 beim Holzmosaik im Chor;

Andrea di Ser Guido 1337, als Architekt, wol derselbe mit dem oben unter den Sieneser Malern genannten Andrea di Ghuido (1355);

Andrea di Angeluccio aus Rom, 1345 mit seinem Vater Angeluccio Landi bei der Mosaikarbeit;

Andreas Cecchi Ranaldi, 1360 Oberdombaumeister;

Andrea Nelli Zampini von S. Miniato, 1362 bei der Mosaikarbeit. Derselbe wie der obige Andrea da S. Miniato (1328)?

s. Della Valle, Storia del Duomo di Orvieto. pp. 106. 110. 116. 272. 273. 381—384. — Milanesi, Documenti Senesi. I. 259.

An anderen Orten finden sich angeführt:

In Lucca: Andrea di Puccio, Maler 1318—1348.

In Pisa: Andrea di Lippo, Maler 1336; nach Lanzi derselbe Andrea da Pisa, der 1346 im Dome zu Orvieto arbeitete.

Andrea da Brescia, fertigte nach Zani 1342 ein mit guten Miniaturen verziertes Missal.

Andrea da Modena berühmter Baumeister, der am Dombau zu Mailand beschäftigt war. Ein von ihm kurz vor seinem Tode verfasstes Schreiben vom 3. Jan. 1400, die Anstel-

87*

lung seines Sohnes Filippino ebenfalls am Dombau betreffend, bei Nava.

s. Trenta, Memorie e Documenti di Lucca. VIII. 37. — Discorso accademico sull' Istoria letteraria Pisana. Pisa 1787. p. 92. — Zani, Encicl. I. II. 101. 283. — Nava, Memorie e Documenti. p. 85.

Notizen von Fr. W. Unger.

*

Andrea. Andrea di Cecco (di Rinaldo), Baumeister und Bauführer am Dome von Orvieto um die Mitte des 14. Jahrh. Milanesi hat sein Testament vom 25. Dez. 1360 veröffentlicht. — Er gehörte jedenfalls zu den angesehensten Meistern, die damals an dem grossen Bauwerke, das seiner Vollendung entgegenging, beschäftigt waren; er war in dem Rathe, der mit Orcagna (Andrea di Cione) unterhandelte, sowie bei dem Bankett, das diesem zu Ehren 1359 in Orvieto gegeben wurde.

s. Milanesi, Documenti Senesi. I. 259. — Derselbe im Giornale storico degli Archivi Toscani. VII. 100 f.

*

Andrea. Andrea di Vanni d'Andrea (er selbst schreibt meist Andrea di Vanni, aber auch Andrea Vanni), Maler zu Siena, der grössere Bedeutung durch seine politische Thätigkeit, als durch künstlerische Leistungen erlangte. Aus einer Malerfamilie entsprossen (sein Stammbaum bei Milanesi, s. Literatur) und wahrscheinlich um 1332 geb. ging er 1353 ein Compagnie-Geschäft mit dem Maler Bartolo di Fredi ein, mit dem er vielleicht bei den Lorenzetti gelernt hatte. Man findet seinen Namen dann in dem Verzeichniss von Mitgliedern der Malerkunst hinter dem Breve von 1355 und in den Malerrollen von 1363 und 1398. Im Dom von Siena malte er seit 1367. Dort war er 1370 am Gewölbe mit Antonio di Francesco von Venedig (Antonio Veneziano) beschäftigt, 1376 wurde er als Leiter der Arbeiten am Dom wegen der dortigen Wandmalereien zu Rathe gezogen und 1380 malte er mehrere Figuren an der Domfassade. Seine politische Thätigkeit beginnt 1368 mit der Theilnahme an der Vertreibung des Adels; seit dieser Zeit bekleidete er ansehnliche Stellen bei der Republik. Er war 1370 unter den Prioren, 1371 Gonfaloniere (Bannerherr) der Abtheilung von S. Martino, für die er im folgenden Jahre eine Fahne malte, 1372 Gesandter in Pisa, 1378 Syndikus bei der Senatorenwahl, 1379 Volkshauptmann (Capitaneo del popolo) und sass 1380 wieder unter den Prioren. Um diese Zeit soll er eine Altartafel für S. Martino gemalt haben. Auch sind aus derselben Zeit Briefe der Katharina von Siena an ihn erhalten, in denen sie ihm von Rom aus Ermahnungen in Beziehung auf die Handhabung des Regiments sendet. Er gehörte zu den fanatischen Anhängern dieser Heiligen, und wie sie sich persönlich bemühte, den Papst zur Rückkehr von Avignon nach Rom zu bewegen, so nahm Andrea 1373 an einer Gesandtschaft nach Avignon Theil, die denselben Zweck verfolgte. Auch in Florenz war er in demselben Jahre als Gesandter der Republik. In dieser Zeit muss er auch in Neapel gewesen sein; denn er malte die Marienkirche im Kastell Casaluce bei Aversa aus, die von dem Grafen Cambulingo Raimondo del Balzo gestiftet war, und dieser starb nach seiner Grabschrift 1375. Von seinen dortigen Gemälden wird die Tafel des Hauptaltars mit Maria und dem Christkind, so wie eine romanhafte Geschichte aus dem Leben eines ritterlichen Heiligen vom Geschlecht der Balzo hervorgehoben. Andrea befand sich dann wieder als Gesandter der Republik 1384 beim Papste in Neapel; im folgenden Jahre ging er mit diesem nach Nocera. Später ist er wieder in Siena als Maler beschäftigt; am 30. Aug. 1393 wurde auf öffentlichem Platze ein von ihm gemaltes Wappen des Grafen von Virtù ausgestellt, den die Sieneser gedungen hatten, die Florentiner zu bekriegen. Dann malte er 1398 eine Altartafel in S. Francesco und für die Ehefrau des Stifters ein hölzernes Kruzifix, das er auch selbst geschnitzt hatte, endlich 1400 eine Altartafel in S. Stefano. In den Rechnungsbüchern ist er zuletzt 1413 erwähnt; er muss bald darnach auswärts gestorben sein, da er in seiner Familiengruft in S. Domenico nicht beigesetzt ist.

Ueber seine Gemälde geben zum Theil Aufzeichnungen des Tizio in seinen ungedruckten Historiae Senenses Auskunft, die dieser aus einem Buche von Andrea's Hand geschöpft hat (mitgetheilt in den Lettere Senesi und in den Documenti Senesi). Ausserdem berichtet sein Freund, der Notar Ser Cristofano Guidini (wie er im Archivio storico IV. I. 39. 41 heisst) oder di Gano (wie die Lettere Senesi II. 141 schreiben), dass er von Andrea im Dom in der Kapelle des Jacobus intercisus die hl. Katharina von Siena habe malen lassen. Nach Tizio stand dieses Bildniss mit verschiedenen andern Darstellungen in Verbindung, worunter ein kreuztragender Christus war, von dem die Sage ging, dass der ewige Jude, als er durch Siena gekommen, denselben für vollkommen ähnlich erklärt habe. Guidini war ebenfalls ein Anhänger der Katharina, und Andrea hob 1380 seinen Sohn aus der Taufe. Dieser soll die hl. Katharina noch öfter gemalt haben. Doch ist von alle dem nichts erhalten, als ein sehr übermaltes Bild der Heiligen mit einer Nonne, die ihr die Hand küsst, in ihrer Kapelle in S. Domenico zu Siena. Nach einer ältern Anmerkung zu Guidini sollen sich noch verdorbene Gemälde von ihm in der Kapelle S. Corporale im Dom zu Orvieto, ferner einige Theile eines Bildes, das er 1391 für das Oratorium dell'Albero di S. Francesco vor der Porta Ovile zu Siena gemalt hatte, eben dort befunden haben. Sein Hauptwerk ist eine Altartafel mit einer Madonna und mehreren Heiligen in der Sakristei von S. Stefano (zu Siena).

In der Sammlung der Akademie zu Siena wird ihm eine Geburt Christi mit vier Heiligen zugeschrieben, die viel Aehnlichkeit mit einem Werke des Bartolo di Fredi haben soll; eine gleiche Verschmelzung der Stilarten beider Meister glaubten Crowe und Cavalcaselle an einigen Gemälden im Rathspalaste zu Siena wahrzunehmen. In Neapel wird nur eine Madonna im königl. Museum als sein Werk angesehen. Doch heisst es, dass ein Flügelaltar der Kapelle Minutoli im Dom daselbst, auf dem man den Gekreuzigten und Maria Magdalena sieht (also wol ein Noli me tangere), der ein Vermächtniss des 1412 gestorbenen Kardinals Enrico Minutoli sei, und eben so einige Fresken in einer Kapelle von S. Domenico, die dem Simon von Neapel zugeschrieben werden, viel von der Weise des Andrea haben.

Andrea ist nach dem, was man von ihm kennt, im Ganzen auf dem Standpunkte eines Genossen des Bartolo di Fredi stehen geblieben. Zwar, dass er sich mit handwerksmässigen Betriebe wie Malen von Fahnen und Bemalen von Bildsäulen, befasste, würde ihn in jener Zeit allerdings nicht herabsetzen. Allein seine Altartafel in S. Stefano wird nicht günstig beurtheilt, und eben so ungünstig ist die Beschreibung eines hl. Sebastian, den Della Valle noch im Kloster S. Martino zu Siena sah, der aber wahrscheinlich nicht mehr erhalten ist. Die Unsicherheit in Andrea's Bildern zeugt von einem Künstler, der sich nicht von überlieferten Kunstformen frei machen kann, und an dem Umschwunge, der sich in seinen Tagen vorbereitet, keinen Theil nimmt.

Ueber mehrere andere Meister des Namens Vanni, deren es sowol in Siena als in Pisa gab und die wahrscheinlich zum Theil mit Andrea verwandt waren. s. **Vanni.**

s. Della Valle, Lettere Senesi. II. 140. — Milanesi, Documenti Senesi. I. 31. 40. 49. 294. 307. 345. II. 36. — Rosini, Storia della Pitt. Ital. II. 185. Daselbst auch Abbildung der hl. Katharina in S. Domenico. — Schnaase, Gesch. der bild. Künste. VII. 470. — Crowe und Cavalcaselle, Gesch. der ital. Malerei. I. 264. II. 322—325. 345.

Fr. W. Unger.

Andrea. Andrea da Bologna, mittelmässiger Maler, mit dessen Namen eine Maria mit dem Kinde an der Brust von 1372 in der Kirche del Sacramento zu Pausola unweit Macerata, und ein grosses Altarwerk von 1369 im Hospital Fate bene Fratelli zu Fermo bezeichnet ist. Beide sind in der miniaturartigen und dabei der umbrischen Schule verwandten Weise des Vitale von Bologna gehalten.

s. Schnaase, Gesch. der bild. Künste. III. 507. — Crowe and Cavalcaselle, History of Painting in Italy. II. 208.

Abbildung einer hl. Katharina aus dem Gemälde in Fermo bei Rosini, Storia della Pitt. Ital. Atlas. Tav. 227.

Fr. W. Unger.

Andrea. Andrea Manfredi von Faenza, der 13. General des Serviten-Ordens, † zu Bologna 1396, soll sich als Baumeister ausgezeichnet haben. Dass er 1375 die Servitenkirche Sta Annunziata in Florenz gebaut habe, wie Ricci mit Bezugnahme auf Gianni behauptet, wird freilich in der Quelle, worauf sich dieser beruft, nirgends gesagt. Jedenfalls gehört die jetzige Gestalt von Sta Annunziata einer jüngeren Zeit an. Er gründete aber Sta Maria de' Servi in Bologna sowie die Servitenkirchen zu Faenza, seiner Heimat, und zu Rimini. Dass er dabei auch als Baumeister thätig gewesen, geht aus den betreffenden Mittheilungen nicht hervor. Doch gilt er dafür bei derjenigen zu Bologna, die 1388 begonnen wurde. Er selbst hat jedoch nur den Chor und 1392 den Portico de' Servi vollendet; ausserdem schreibt man ihm die Zeichnungen zu den Chorstühlen zu. Diesem Bau scheint Sta Maria de' Servi zu Padua, gestiftet um 1340, zum Vorbilde gedient zu haben. Dass Fra Andrea einen Namen als Baumeister hatte, erhellt aus der Anweisung, welche Antonio Vincenzi (s. diesen) erhielt, 1388 die Risse und 1390 das erste Modell zu S. Petronio in Bologna nach Andrea's Anordnung und unter seiner Leitung auszuführen. Auch wurde er 1390 von der obersten Behörde der Stadt ersucht, den Grundstein zu dieser Kirche zu legen. Fra Andrea ist im Chor von Sta Maria de' Servi begraben, und ein Denkstein mit seinem Bilde wurde 1414 dort aufgestellt. Derselbe ist 1663 in die Nähe des Hochaltars versetzt worden.

s. Gianius, Annales Fratrum Servorum B. M. V. Ed. 2. Lucae 1719. I. 333. — Ricci, Storia della Archit. in Italia. II. 284. 297. 317. 352. — Il Bolognese istruito. Bol. 1850. p. 77. — Schnaase, Gesch. der bild. Künste. VII. 202.

Fr. W. Unger.

Andrea. Andrea da Gemona (unweit Udine), Bildschnitzer und Maler daselbst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrh. Von ihm ist urkundlich bekannt, dass er 1391 ein Altarbild für S. Maria della Pieve zu Gemona zu malen unternahm. Dasselbe, von geringem Werth, ist noch erhalten.

s. Crowe und Cavalcaselle, History of Painting in North Italy. II. 175.

*

Andrea. Andrea del Castagno, Maler, geb. 1390 und so genannt, weil er auf dem Landgütchen Castagno im Gebiet Mugello bei Florenz geb. oder dort doch aufgewachsen war; von älteren Autoren auch Andreino genannt.

I. Das Sagenhafte in seinem Leben. Stellung in der Kunst seines Zeitalters. Charakteristik.

Von ihm berichtet die Ueberlieferung, dass er die neue Malweise, welche Domenico Veneziano aus Venedig gebracht hatte, auf's Höchste bewunderte und Nichts unversucht liess, um das Geheimniss derselben zu erlangen. Domenico,

lung seines Sohnes Filippino ebenfalls am Dombau betreffend, bei Nava.

s. Trenta, Memorie e Documenti di Lucca. VIII. 37. — Discorso accademico sull' Istoria letteraria Pisana. Pisa 1787. p. 92. — Zani, Encicl. I. II. 101. 283. — Nava, Memorie e Documenti. p. 85.

Notizen von Fr. W. Unger.

Andrea. Andrea di Cecco (di T … Gefähr-
Baumeister und Bauführer am Dome … und dort
um die Mitte des 14. Jahrh. Mi' … — denn
Testament vom 25. Dez. 1360 … Castagno mehr
Er gehörte jedenfalls zu … sich schliesslich
Meistern, die damals an … zwei einfachen
das seiner Vollendun … grundlos erwiesen.
waren; er war in … dass Andrea den
(Andrea di Cior … Leben schied, Domenico
Bankett, das … später, am 15. Mai 1467,
gegeben w… Jahre später … Todes starb.

s. Mil … De … T…

… Die geschichtliche Forschung, welche jene dramatische Erzählung auf Nichts zurückführt, hat auch untersucht, welche Stelle A. in der Malerei seines Zeitalters einnimmt, in wie weit er dieselbe förderte und welcher Art seine Kenntnisse und Talente waren. Er begann in Florenz seine Thätigkeit zu einer Zeit, da die Kunst des Mittelalters in eine neue Bahn eintrat. Bis dahin hatte die Kunst, vorwiegend unter religiösen Einflüssen entwickelt, nach einigen Richtungen einen hohen Grad von Vollkommenheit erreicht; allein in der Wahrheit der Darstellung vermochte sie die Probe einer genauen Prüfung nicht zu bestehen. Noch hatte man die Natur nicht bis in's letzte und kleinste Detail studirt, noch kannte man nicht die wissenschaftlichen Gesetze der Perspektive, und man begriff, dass ganz bestimmte und tiefere Kenntnisse für einen weiteren Fortschritt der Kunst unerlässlich seien. Daher nun eine Anzahl Künstler auftraten, welche neue Probleme zu lösen versuchten (auch in der Skulptur und Architektur), in der Perspektive und Anatomie, oder endlich in der Malerei durch neue Bindemittel. Zu diesen Meistern, welche die höchste Stufe der Kunst vorbereiteten, obwol sie selber diese nicht erreichten, gehörte auch Andrea; er zählt zu der Gruppe der Donatello, Ghiberti, Brunelleschi, Uccelli, Pesellino, Baldovinetti und Domenico Veneziano, deren Zeitgenosse er war. Diese Letzteren, Pesellino, Baldovinetti und Domenico, machten, unabhängig von Jan Van Eyck, den Flamändern und Antonello da Messina, ernste Versuche der Malerei mehr Glanz, Tiefe und Schmelz zu geben, indem sie die Farbenpigmente mit den Firnissen mischten, die vorher nur als Deckmittel für die Oberfläche der fertigen Temperamalereien gedient hatten. An diesen Neuerungen nahm Andrea keinen unbeträchtlichen Antheil, und so hat er zur Entwickelung der florentinischen Malerei nicht unwesentlich beigetragen.

A. wuchs in niederen und ungünstigen Verhältnissen auf …

sandtschaft nach …n Vater, Bartolommeo di Si-
Zweck verfol… …mann in der Nachbarschaft von
demselbe… …liess den Knaben früh als Waise
In die… …den Namen der Mutter wusste dieser
sei… …nicht einmal anzugeben. Für einen Ver-
… …ten hatte er dann die Heerde zu hüten.
…ürfen wir Vasari glauben, so zeigte sich zuerst sein Talent, als er einmal einen wandernden Maler bei der Arbeit beobachtet hatte und nun an Wänden und Steinen menschliche Figuren nachzuzeichnen versuchte; gelegentlich sei Bernardetto de'Medici auf ihn aufmerksam geworden, habe ihn mit sich nach Florenz genommen und dort in der Kunst unterweisen lassen. Einige behaupten, er sei Schüler des Masaccio gewesen; allein seine spätere Thätigkeit weist auf einen solchen Lehrer nicht zurück. Vielmehr müssen wir annehmen, dass er den Einfluss der grossen Bildhauer seiner Zeit, insbesondere des Donatello, erfahren und Unterricht in der Malerei von Paolo Uccelli empfangen habe. Jenen Einfluss bezeugt der plastische Charakter seiner Darstellungsweise; die Gewalt der Bewegung in seinen Figuren (wesshalb ihm Vasari gagliardissimo nelle movenze nennt), die heftige Spannung der Muskeln, endlich die wie in Stein gehauene Gewandung weisen deutlich auf das Vorbild des Donatello. Andrerseits bewährt er sich als grossen Meister in der Perspektive; sein Abendmahl im Refektorium von S. Maria Nuova wurde schon von Vasari (im Leben Mantegna's) als ein Meisterstück der Linearperspektive angesehen, das den Werken des Piero della Francesca und des Mantegna kaum nachstände. In diesem Streben nach Genauigkeit der Zeichnung und der Naturnachahmung so wie in der Nachbildung der äusseren Merkzeichen heftiger Empfindung zeigte A. eine entschieden realistische Kraft, wenn er es auch zu vollkommener Korrektheit in der Wiedergabe der Natur niemals brachte. Auch seine plastische Auffassung der Form hat diesen realistischen Charakter. Dabei hatte er nichts Ideales in seinem Wesen noch in seinem Talente; es fehlte ihm an jeder Erhebung des Geistes, und eine gewisse bäurische Rohheit hing ihm zeitlebens an. Daher auch Vasari den Mangel an Reiz und Anmuth in seinen Gestalten hervorhebt. Damit stimmt ganz überein, dass er im Kolorit den Besseren unter seinen Zeitgenossen weit nachsteht. Eine gewisse Gewalt der Darstellung aber wird man ihm immer zuerkennen müssen.

II. Seine Werke.

Von den Anfängen seiner Künstlerlaufbahn ist nichts bekannt. Wir wissen nur aus seinem eigenen Zeugniss, dass er lange und schwer sich abarbeitete, Armuth und Krankheit auszustehen hatte, und dass er 1430 in eben demselben Hospital von S. Maria Nuova darniederlag, das die Sage zum Schauplatze seiner angeblichen Missethat macht. Aber allmälig schwang er sich zu

gewissen Unabhängigkeit auf, verheiratete ud erwarb das Eigenthum eines Hauses. blich sind zwei Bilder der Kreuzigung in eter der Angeli zu Florenz die von seinen erhaltenen Werken. Beide igen die Jungfrau, den Evangelisten l eine Anzahl Heiliger zu den Seiten . Verz. No. 1 u. 2). Die Färbung be, auch in den lichten Fleisch- harmonische Abstufung in den ; das Nackte ist tüchtig studirt, von rerhältnissen und natürlich bewegt, aber e Zeichnung ist hart und eckig, in den Extremitäten besonders roh, und eine gewöhnliche Realität tritt sowol im Ausdruck als im Typus der Köpfe zu Tage, wobei es selbst an Verzerrungen nicht fehlt. — Ein besseres Beispiel von Andrea's Kunst ist die Reihenfolge der Heroen und Sibyllen, die sich ursprünglich in der Villa Pandolfini zu Legnaia befand (von Vasari irrthümlich doppelt angeführt: einmal in der Villa Pandolfini, dann nochmals in der Casa Carducci zu Florenz) und jetzt im Museo Nazionale ist (s. Verz. No. 3). Hier richtete der Meister sein Augenmerk auf eine besondere perspektivische Darstellung: die Figuren waren darauf angelegt, von unten gesehen zu werden, und demgemäss der Gesichtspunkt niedrig genommen. In den Nischen an ihrem ursprünglichen Platze gesehen konnten sie allein die richtige Wirkung machen. Die Heroen sind aus verschiedenen Zeiten, darunter Dante, Farinata Degli Uberti und Pippo Spano, der Sieger über die Türken; unter den Sibyllen Esther, Tomyris und diejenige von Cumä. Alle in geeigneter Stellung, belebt und kühn in der Bewegung, dabei breit und kräftig modellirt; einige darunter mit deutlichen Anklängen an antike Vorbilder.

Die Freiheit und die kecke Behandlung, welche in diesen Wandmalereien zu Tage treten, bezeugen ein besonderes Geschick des Meisters zu grossen Wanddekorationen. Daher war er ganz zu einer Aufgabe geeignet, wie sie ihm im J. 1435 zufiel: nämlich im Palast des Podestà (Bargello) die damaligen Staatsverräther in voller Lebensgrösse zu malen. Er sollte, nachdem die Verschwörung der Albizzi und Peruzzi fehlgeschlagen war, die Häupter derselben, zum warnenden Gedächtniss an die Verräther, im Bilde gleichsam an den Pranger stellen; eine Arbeit, die ihm — da es sich nur um lebendige Darstellung realer Persönlichkeiten handelte — so wol gelang, dass er seitdem den Namen Andreino degli Impiccati (»Andreas der Galgenstricke«) erhielt und unter den Zeitgenossen auch fortführte (nicht erhalten). — Im J. 1444 wurde er in die Gilde der Chirurgen und Spezereihändler aufgenommen, die zugleich diejenige der Maler war. 1446 arbeitete er in der Kathedrale S. Maria del Fiore an den Tafeln der Orgel; 1451 malte er dann gemeinsam mit Domenico Veniziano die Fresken im Hospital von S. Maria Nuova (sämmtlich zu Grunde gegangen). Er begann diese Arbeit, welche er laut Vertrag um 100 Goldgulden übernommen, im Jan. 1451 und verliess sie 1453, ohne dass sie jedoch vollendet gewesen.

Dazu gehörte auch das schon erwähnte Abendmahl im Refektorium, das durch die Anwendung eines niedrigen Gesichtspunktes frühe die Aufmerksamkeit erregte; es war hierin ohne Zweifel ein Seitenstück zu dem Fresko Mantegna's in der Kapelle der Eremitani zu Padua, das den Gang des hl. Jakob zum Martyrium darstellt. Was der Meister hier beabsichtigt und geleistet hatte, vermögen wir aus einer anderen noch erhaltenen Wandmalerei desselben Vorganges in dem Refektorium von S. Apollonia in Florenz zu ersehen. Dieses Werk, lange dem Uccelli zugeschrieben, ist in der That von der Hand Castagno's, und zudem die bedeutendste Leistung, die sich von ihm erhalten hat, sowol was die Komposition als die künstlerische Ausführung und den Umfang des Bildes anlangt. Der Verschwindungspunkt der Linien ist hier tief genommen, aber so berechnet, dass er genau dem Auge des Beschauers sich anpasst, der aus der Mitte des Saales das Bild betrachtet, und dass von hier aus alle Linien des Raums in jenem Punkte zusammentreffen. Die Anordnung ist dieselbe, welche sich später auch bei Ghirlandajo findet; unter den Florentinern hat Castagno zuerst in der Darstellung dieses Gegenstandes an die Stelle der herkömmlichen Feierlichkeit Bewegtheit und Mannigfaltigkeit gesetzt. Der Heiland sitzt an der Mitte des Tisches, welcher doppelte Flügel hat, und gibt dem Jünger Johannes, dessen Haupt ihm entgegensinkt, seinen Segen; Judas, von entschieden hässlichem Typus, sitzt allein an der einen Seite zunächst dem Beschauer. Die Apostel sind in Gruppen vereinigt oder doch in Bewegung und Ausdruck einander zugewendet, wie wenn ein gemeinsamer Gedanke sie belebte, gleich den Personen eines dramatischen Vorgangs. Ohne dass sich A. hier von den Fehlern befreite, welche seine früheren Werke kennzeichnen, weiss er doch seinen Figuren Mannigfaltigkeit des Charakters und Individualität zu geben. Einige Köpfe sind trotz ihrer Gewöhnlichkeit von mächtiger Erscheinung und die Prototypen gleichsam zu denen, welche am Schlusse des Jahrh. der Genius Leonardo's in idealer Vollendung herzustellen wusste. Die Zeichnung ist kühn, freilich nicht durchaus korrekt, die Färbung zwar stumpf und fast düster, aber ohne verletzende Misstöne. Es ist ein Bild, welches einen guten Begriff von der Tüchtigkeit des Meisters gibt und der Florentiner Schule jener Zeit alle Ehre macht. — Auch sonst noch war Andrea in dem Kloster von S. Apollonia beschäftigt; in einem nahen Kreuzgange ist über der Thüre ein Fresko von ihm, das Christus im Grabe zwischen zwei Engeln vorstellt.

Aus dem Tagebuche eines dem Andrea befreundeten Meisters, des Alesso Baldovinetti, erfahren wir, dass er (Andrea) 1454 im Auftrage des Lod. Gonzaga von Mantua ein Inferno zu malen hatte, dasselbe aber nicht selbst ausführte, sondern von Baldovinetti ausführen liess; wahrscheinlich lag er wieder an Kränklichkeit darnieder, und zwar im Hospitale von S. Annunziata de'Servi, wo Baldovinetti das Bild malte. Andrea verkaufte es dann doch dem Marchese Gonzaga, wie wenn es sein eigenes Werk wäre.

Im J. 1455 erhielt er von den Bauvorstehern von S. Maria del Fiore den Auftrag, das Reiterbildniss des Heerführers Niccolò di Tolentino zu malen, als plastische Nachahmung, auf einem Sarkophage (der ebenfalls gemalt ist, wie wenn er auf Konsolen aus der Mauer vorspränge), begleitet von zwei bewaffneten Kriegern. Es sollte das Gegenstück werden zu dem Denkmal, das früher von Paolo Uccelli für den Heerführer John Hawkwood in derselben Weise war gemalt worden (s. Verz. No. 7). In der Ausführung befolgte Andrea dieselben Gesetze der perspektivischen Ansicht, wie Uccelli (er mag sie von diesem und Donatello gelernt haben); das Ganze ist genau so gemalt, wie wenn es von unten und an dem Orte der Aufstellung gesehen wäre. Doch nicht bloss in dieser Hinsicht, sondern auch als Darstellung des Lebens ist das Bildniss wol gelungen; die Zeichnung ist kühn und breit, wenn auch die Formen etwas schwer sind, und in der ganzen Erscheinung zwar nicht gerade Grossheit, aber eine leidenschaftliche Kraft. Nur das Ross (ein Passgänger) ist weniger glücklich als dasjenige des Denkmals Uccelli's; man erkennt, dass Andrea mit der Anatomie und Bewegung des Pferdes weniger vertraut war. Das Gemälde, wovon das Pferd 1524 durch Lorenzo di Credi restaurirt wurde, jetzt auf Leinwand übertragen, befindet sich noch im Dom.

Die sonst noch erhaltenen Werke, welche das Gepräge Castagno's tragen, sind durch keine Urkunden beglaubigt und tragen weder Namen noch Datum. Doch ist ihm wol mit Grund das Fresko einer Kreuzigung zuzuschreiben, das sich in der Loggie des Hospitals der Oblate (bei S. Maria Nuova) befindet. Seine realistische Weise zeigen dann auch entschieden einige Fresken in S. Croce (ebenfalls zu Florenz): die Figuren Johannes des Täufers und des Franziskus in Einer Nische, in den Formen überscharf charakterisirte Akte mit starker Ausprägung des Knochensystems, der Muskeln und Adern, Johannes zudem alt und von ganz gewöhnlicher Gesichtsbildung.

Fortwährend mit Wandmalereien beschäftigt, behielt Andrea wenig Zeit übrig zur Ausführung von Altartafeln. Doch ist ein Bildniss von ihm in der Galerie Pitti zu Florenz, das in der Zeichnung kühn und fest und mit viel Sorgfalt gemalt ist; es beweist, dass der Meister — was auch schon in der Richtung seines Talents lag — für Bildnisse Geschick hatte. Ueber einige Bilder in verschiedenen Galerien, welche den herben Charakter, die plastische Schärfe seines Stils zeigen, sowie über einige andere, die mit Unrecht seinen Namen tragen, s. das Verzeichniss.

Andrea † im J. 1457 wahrscheinlich an der Pest und wurde im August in S. Maria de'Servi zu Florenz begraben.

* *Crowe und Cavalcaselle.*

Verzeichniss seiner Werke.

I. Fresken. Sämmtlich zu Florenz.

1) Im Kloster degli Angeli: Kreuzigung. Christus am Kreuze zwischen Maria und Benedikt, den hh. Johannes und Romualdo; am Fusse des Kreuzes Maria Magdalena. s. Text.
2) Ebenda: Kreuzigung mit denselben Figuren, aber ohne Magdalena. s. Text und Stiche No. 1.
3) Im Museo Nazionale (Bargello): Folge von Heroen und Sibyllen; jetzt auf Leinwand übertragen. Früher in der Villa Carducci (Pandolfini) zu Legnaja bei Florenz. s. Text und Stiche No. 4.
4) In S. Apollonia, Refektorium: Das hl. Abendmahl. Früher zumeist dem Uccelli zugeschrieben. s. Text.
5) Ebenda, über der Thüre des ersten Kreuzgangs: Christus im Grabe zwischen zwei Engeln. s. Text.
6) Im Dome: Denkmal und Reiterbildniss des Heerführers Niccolò di Tolentino (gem. 1455). Jetzt auf Leinwand übertragen. s. Text und Stiche No. 3.
7) In der Loggia des Hospitals der Oblate: Kreuzigung. s. Text.
8) In S. Croce: Johannes der Täufer und der hl. Franziskus in Einer Nische. s. Text.

II. Tafelbilder.

9) Florenz, Galerie Pitti: Brustb. eines bartlosen Mannes. Auf Holz. s. Text.
10) Florenz, Akademie: Altartafel. Maria mit dem Kinde zwischen den hh. Cosmas, Damian, Täufer, Magdalena, Franziskus und Katharina. Früher in S. Ambruogio. Dort dem Botticelli zugeschrieben; doch zeigen mehrere Figuren die Formgebung des Castagno sowie die stilisirte Gewandung, durch welche sich derselbe öfters auszeichnet. Auch hat die Malerei den graugrünen Ton, welcher dem Meister eigen ist.
11) Ebenda: Hl. Hieronymus vor einem Kruzifix, mit dem Steine die Brust schlagend. Von Andrea selbst oder aus seiner Schule. Die Gewänder sehr sorgfältig behandelt. s. Stiche No. 2.
12) Im Museum zu Berlin: Maria mit dem

todten Christus auf den Knien zwischen den hh. Hieronymus und Augustin. Auf Holz.

13) Ebenda: Hl. Hieronymus (mit Episoden aus der Legende anderer Heiliger). Predelle. Von ähnlichem Charakter wie das vorige, doch in der Ausführung gröber.

14) In der Galerie zu Prato: Kreuzigung mit Maria, Johannes, Magdalena und zwei Heiligen. Kleines Bild. Dort als Scuola Fiorentina bez.

Noch werden ihm in der Akademie zu Florenz zugeschrieben: Hl. Magdalena und Johannes der Täufer, welche beide an die geringeren Bilder von Filippino Lippi erinnern; endlich Magdalena am Fusse des Kreuzes, welche die Manier Luca Signorelli's zeigt.

Verschiedene Werke des Meisters, von denen wir Nachricht haben, sind zu Grunde gegangen: die Fresken im Hospital von S. Maria Nuova (1451—1453; s. Text), in den Kirchen S. Miniato von 1456, in S. Giuliano, S. Trinità und Servi zu Florenz; endlich die Malereien an den Orgelflügeln in der Kathedrale ebenda.

s. Albertini, Memoriale di molte Statue et Pitture etc. 1510. p. 13 f. (wieder abgedruckt in Crowe und Cavalcaselle, Gesch. der ital. Malerei, Uebersetzung von Jordan. II. 433 f.) — Vasari, ed. Le Monnier. IV. 139—151. V. 171. — Baldinucci, Opere V. 329 f. — Richa, Chiese Fiorentine. VIII. 174. — Gaye, Carteggio etc. I. 562. — G. Milanesi im Giornale storico degli Archivi Toscani. VI (1862). 2 f. — Cenni storici per servire di Guida alla Basilica di S. Miniato in Monte. Firenze 1850. p. 161. — Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der ital. Malerei (Uebers. von Jordan). III. 33—45. 108.

Bildnisse des Künstlers:

1) Holzschn. in den verschiedenen Ausgaben des Vasari. Ed. Le Monnier. IV. 139.

2) Brustb. in Rund. Gest. in: L'Etruria Pittrice. I. No. 22.

Nach ihm gestochen:

1) Christus am Kreuz mit Maria, Johannes und zwei Heiligen. Nach dem Gemälde im Kloster degli Angeli zu Florenz. Gius. Pera dis. Gio. Batta. Galli inc. qu. Fol. In: L'Etruria Pittrice.

2) S. Girolamo. E. Lapi dis. F. Livy inc. Fol. In: Galleria dell'Accademia di Firenze.

3) Das Reiterbildniss des Niccolò di Tolentino. Nach dem Gemälde im Dome zu Florenz. In Litta, Famiglie celebri d'Italia (unter Mauruzi).

4) Bildniss des Pippo Spano (Filippo Scolari). Aus der Folge der Heroen und Sibyllen (jetzt im Museo Nazionale). In: Litta, Famiglie celebri d'Italia. Kolorirt.

5) Christus am Kreuze mit Magdalena, Johannes und dem hl. Julian. Nach dem Fresko in einer Lünette in S. Giuliano zu Florenz. Gest. in Rosini, Storia della Pittura Italiana, Taf. XLI, unter dem Namen Castagno's. Allein die Malerei ist nicht von diesem, sondern zeigt einen Meister des 16. Jahrh. an.

*

Andrea. Andrea di Giusto, Maler, Gehülfe des Masaccio bei dessen Malereien in der Kirche Del Carmine zu Florenz. Wir wissen nur von ihm, dass er bei den dürftigen Verhältnissen Masaccio's eine ziemlich unregelmässige, wol auch geringe Bezahlung empfing, 1427 an seinen Meister noch 6 fl. zu fordern hatte und 1436 ein Altarbild in S. Lucia zu Florenz selbständig malte (nicht mehr auffindbar). Wahrscheinlich † um 1457.

Sein Sohn, Giusto di Andrea, ebenfalls Maler, arbeitete mit Benozzo Gozzoli. s. Giusto.

s. Gaye, Carteggio etc. I. 211. 212. f. — Vasari, ed. Le Monnier. IV. 191. No. 3. — Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der ital. Malerei (übers. von Jordan). II. 103. 125.

*

Andrea. Andrea di Gherardo von Vicenza, Maler zu Ferrara im 15. Jahrh., von dem sich nur einige Nachrichten erhalten haben. 1438 urkundlich erwähnt wegen einer Arbeit für die Kathedrale zu Ferrara, lebte er noch 1449. Ein Gherardo di Andrea, ebenfalls Maler und Bürger zu Ferrara, war wol sein Sohn.

s. Cittadella, Catalogo de'Pittori etc. Ferraresi. IV. 310. — Baruffaldi, Pittori Ferraresi. Neue Ausg. II. 584. — L. N. Cittadella, Notizie relative a Ferrara. I. 52. 565. 568. 580.

*

Andrea. Andrea dall'Aquila, d. h. aus Aquila in den Abruzzen, wo er geboren war, Bildhauer und Maler um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts. Laut einem Briefe des Niccolò Severino, des sienesischen Gesandten zu Florenz an Crist. Felice, den Bauvorsteher der Kathedrale von Siena, vom 8. Juni 1458 war Andrea ein Schüler Donatello's und ein bedeutender Meister; der Gesandte berichtet, dass seine Skulpturen am Triumphbogen des Alfonso von Aragonien zu Castelnuovo (Neapel) die Eifersucht der Fachgenossen erregt haben, und räth dem Bauvorsteher — da es sich wahrscheinlich um Berufung des Andrea an den Dom von Siena handelte —, über ihn bei Donatello selber weitere Erkundigungen einzuziehen.

Indessen ist ausser der in diesem Briefe genannten Arbeit an dem berühmten Triumphbogen des Königs Alfons (von Vasari dem Benedetto da Majano zugeschrieben, aber in Wahrheit das Werk einer Anzahl von Meistern) von bestimmten Werken des Meisters nichts Näheres bekannt. Doch schreibt ihm Perkins das schöne Grabdenkmal der Maria Pereira, Gräfin von Montorio und Wittwe des Grafen Lalle von Aquila, zu, das sich in S. Bernardino daselbst noch heutzutage befindet. Seine Form ist, in der Weise der toskanischen Monumente des Quattrocento, ein mit Cherubköpfen, Blättergewinden und Arabesken gezierter Sarkophag, auf dem ruhig ausgestreckt die edle Gestalt der Verstorbenen ruht; nur liegt hier noch unter dem Sarkophag Beatrice, die Tochter der Gräfin, in

den zarten Formen eines noch kindlichen Alters. Allein ältere Gewährsmänner und Lokalschriftsteller bezeichnen das Monument als ein Werk des Salvestro dall'Aquila, und es ist fraglich, ob der von Perkins angeführte Grund — dass nämlich das Grabmal eine andere dem Salvestro sicher angehörende Arbeit in Zeichnung und Ausführung übertreffe — ausreicht, es diesem Meister abzusprechen. s. auch Salvestro dall'Aquila.

Ein anderer Andrea dall'Aquila wurde in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. von dem Bildhauer Aless. Vittoria zu Venedig als Schüler angenommen, war dessen Mitarbeiter und wurde durch Testament Erbe seiner Kunstsachen.

s. Milanesi, Documenti Senesi. II. 300—302. — Perkins, Italian Sculptors. pp. 46. 47. 65. — Tirolisches Künstlerlexikon.

*

Andrea. Andrea di Niccolò, Maler zu Siena in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. Er gehört zu den schwachen Nachfolgern der sienesischen Schule des vorangegangenen Zeitraums, welche neben dieser verschiedene Einflüsse der bedeutenden Meister ihrer Epoche zeigen; Andrea insbesondere steht in einem Werk untergeordneter Art, einer Kreuzigung in der Akademie zu Siena, unter der Einwirkung der umbrischen Schule. Archivalische Notizen über seine Existenz zwischen 1477 und 1512 hat Milanesi veröffentlicht. Daraus erhalten wir Kenntniss von verschiedenen Werken, die nun sämmtlich verschollen scheinen; darunter die Ausmalung einer Kapelle des Doms zu Massa (Massa bei Perugia?) in Gemeinschaft mit Paolo di Urbano in J. 1499—1500. Ausserdem erfahren wir, dass A. zweimal verheiratet gewesen und in seiner Vermögensangabe als armen Mann sich darstellt, der Schulden habe und wenig gewinne.

s. Milanesi, Documenti Senesi. II. 425. III. 5. 40. 296. — Crowe und Cavalcaselle, History of Painting in Italy. III. 376.

*

Andrea. Andrea di Vannuccio, gen. Cinquino, Baumeister zu Siena in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. Von ihm nur bekannt, dass ihm durch Vertrag vom 15. Juli 1460 die Wiederherstellung der Kirche S. Pellegrino (auch der Fassade) um die Summe von 110 Dukaten übergeben wurde. Die Kirche wurde 1815 abgetragen.

s. Milanesi, Documenti etc. II. 311—314.

*

Andrea. Andrea da Fusina (auch Andrea Fusina), so genannt von seinem Geburtsorte im Veltlin, Bildhauer, insbesondere zu Mailand vor und um 1500 thätig. Er war Schüler des Cristoforo Solari, gen. il Gobbo, und dann auch sein Genosse, wie aus ihrer gemeinsamen Einsprache gegen den Kuppelbau des Amadeo da Milano (s. diesen) am Mailänder Dom erhellt. Von ihm rührt das Grabmal des Francesco Birago in der Kirche della Passione zu Mailand her, bei welcher Arbeit ihm der Mailänder Bildhauer Biagio Vairone behülflich war; das Plastische daran ist plump und gewöhnlich, wenn auch die Ausführung eine geschickte Hand zeigt. Daher ist nicht wol begreiflich, dass Canova — wie erzählt wird — von diesem Werke gesagt haben soll: stände es in Rom, so würde es die neueren Bildhauer auf einen edleren Stil hingewiesen haben. Doch müssen die anderen Arbeiten des Meisters (von denen keine mehr bekannt) bedeutender gewesen sein, da ihn Lomazzo unter die guten Meister des Cinquecento zählt. Auch an der Certosa zu Pavia sowie in Siena ist A. thätig gewesen. An letzterem Orte hatte er 1485 die Kapelle (mit dem Altar) des Kardinals Franc. Piccolomini im Dom für 2000 Goldgulden vollendet. Dass der Künstler in gutem Rufe stand, geht aus einem Empfehlungsschreiben des Platina an Lorenzo de' Medici vom J. 1481 hervor; er wird in demselben als vortrefflicher Bildhauer bezeichnet.

s. Lomazzo, Trattato della Pittura etc. Roma 1844. III. 181. — Franchetti, Storia del Duomo di Milano. p. 143. — Torre, Ritratto di Milano. p. 159. — Milanesi, Documenti Senesi. II. 376. — Pungileoni, Elogio Storico di Raffaello Santi. p. 59. — Perkins, Italian Sculptors. pp. 137. 141.

*

Andrea. Zoan Andrea wird zuerst von Zani ein oberitalienischer Kupferstecher genannt, der seine Blätter mit den Anfangsbuchstaben Z und A auf folgende Art zu bezeichnen pflegte:

·Z·A· ›Z›A⁊

×Z×A×

Nach Zani's Meinung nämlich ist dieser Kupferstecher eine Person mit dem Formschneider, der sich auf dem zehnten Bl. des 1516 bei Alessandro Paganini in Venedig verlegten Nachdrucks der Dürer'schen Holzschnittapokalypse

ꜫZOVA ꜫADREA ꜫ

(Zouan Andrea) unterzeichnet. Weil im venezianischen Volksdialekt der Vorname Giovanni oft Zoan oder Zouan ausgesprochen und auch geschrieben wird, so hält Zani jenen Kupferstecher für einen Venezianer, der mit seinem Familiennamen vermuthlich Andrea geheissen, und behauptet sogar, dass die Menge niedlicher Holzschnitte, womit die berühmten Folioausgaben von Ovid's Metamorphosen (Parma 1505) und des Livius römische Geschichten (Venedig 1520) wie andere um dieselbe Zeit in Oberitalien veröffentlichte Prachtwerke geschmückt sind und auf wel-

chen häufig die Initialen · I · A · , · I · A · und S 3 S A S vorkommen, demselben Meister angehören. Bartsch verliess sich auf die Richtigkeit von Zani's Versicherung und nannte unsern Künstler Zoan Andrea. Wir glauben seinem Beispiele folgen zu müssen, weil dieser Name in der Kunstgeschichte eingebürgert und den Kupferstichliebhabern geläufig ist, obgleich die Angabe, worauf er beruht, völlig ungegründet und sicherlich ein Irrthum ist, in Folge dessen drei, vier, vielleicht noch mehr ganz verschiedene Künstler verwechselt und in einander gewirrt worden.

Schon Ottley (1816) macht gegen Zani's Behauptung die schlagendsten Einwendungen: man könne nicht wol annehmen, dass derselbe Künstler bei seinen Holzschnitten oder, wie Zani wolle, bei seinen Zeichnungen auf Holzstöcken plötzlich die gewöhnliche Bezeichnung seiner Kupferstiche · 3 · A · oder · Z · A · in · I · A · · I · A ·, S 3 S A S abgeändert habe, und dass, wenn ihm seine Leichigkeit im Zeichnen und Komponiren ermöglicht hätte, Zeichnungen in so grosser Anzahl für Holzschnitte zu liefern, er schwerlich seine Kupferstiche nach den Zeichnungen, ja sogar nach den Kupferstichen anderer Meister verfertigt haben würde. Nicht bloss die Monogramme, auch die Buchstaben haben auf den Holzschnitten eine andere Form als auf den Kupferstichen. Ottley ist der Ansicht, dass jene Monogramme keinen Bezug haben auf den Zeichner, sondern auf den Formschneider, und dass dieser Formschneider kein anderer sei, als derjenige, welcher mehrere Holzschnittfolgen, wie auch einzelne grosse Formschnitte vom Anfang des 16. Jahrh. mit seinem ganz ausgeschriebenen Namen bezeichnet habe und sich darauf Giovanni Andrea Valvassori detto Guadagnino oder mit einiger Abänderung Joanne Andrea di Vavassari ditto Vadagnino nenne. Die Formschnitte, die mit obigen Monogrammen bezeichnet vorkommen, sind jedoch zu verschieden in der Behandlung, zu ungleich an Werth, als dass sie demselben Formschneider zugeeignet werden könnten. Die 15 Bll. Kopien der Dürer'schen Holzschnittapokalypse, alle mittelmässig, theilweise erbärmlich ausgeführt, sind offenbar von verschiedenen Formschneidern gearbeitet, und was die 13 Bll. Holzschnitte anlangt, welche die Folge der Arbeiten des Herkules ausmachen und deren letztes Bl. Giovanni Andrea Valvassori's Namen trägt, so zeigen dieselben das armseligste Machwerk und den rohesten Ausdruck. Man sieht durch Komposition und Zeichnung den italienischen Charakter und Geschmack noch hindurchschimmern; aber selbst ein unerfahrenes Auge erkennt, dass die in Zeichnung und Ausführung gleich vortrefflichen Holzschnitte, welche die am Ende des 15. Jahrh. und zu Anfang des 16. erschienenen oberitalienischen Holzschnittbücher verzieren und vielfach mit den Zeichen · I · A · , · I · A · versehen oder ganz unbezeichnet sind, unmöglich von der schwerfälligen, ungelenken Hand, welche die Holzschnitte der Arbeiten des Herkules verfertigte, herrühren können. Passavant wirft jedoch alle diese Formschneider in einen Topf, thut dann noch den bisher Zoan Andrea genannten Kupferstecher dazu, und lässt aus diesem Gemengsel ein mehrköpfiges Künstlerungeheuer hervorgehen, welchem er sieben verschiedene Monogramme und den Namen Zoan Andrea Vavassori beilegt. Nagler bereichert dieses Künstlerkonglomerat noch durch die Hineinmischung des Monogrammisten G, welches Monogramm, seiner Ansicht nach, Guadagnino Scultore oder Stampatore gelesen werden müsse, obwol es viel wahrscheinlicher auf den vicentinischen Maler und Formschneider Giuseppe Scolari zu deuten ist. Ein solches Durcheinander muss unvermeidlich entstehen, wenn man aus Büchern zusammenarbeitet; indessen sehen wir, dass auch ein »gelehrter Kenner«, wie Passavant, welcher die Originaldokumente aus eigener Anschauung kannte, eine ebenso heillose Verwirrung anrichten und noch dazu sich so weit verirren kann, dass er Holzschnitte für Kupferstiche ansieht. Freilich nennt Passavant die oben erwähnten Bücherillustrirungen und Blätterfolgen nicht Kupferstiche, sondern »Metallstiche«, und unterscheidet Metallstecher von Kupferstechern, was unwillkürlich an den feinen Unterschied, welchen die früheren Theologen zwischen Deisten und Theisten machten, erinnert; er sagt aber nicht, was er unter »Metallstecher« versteht, und wir halten uns daher an den gewöhnlichen Sprachgebrauch, der alles, was zum Behuf des Abdrucks auf Kupfer, Eisen, Zinn oder sonstigem Metall gestochen ist, Kupferstiche benennt. Der ungeübteste Neuling erkennt die sogenannten »Metallstiche« auf den ersten Blick für Holzschnitte, und ein so grober Irrthum wäre von Seiten eines »kompetenten Kunstrichters« wie Passavant ganz unerklärlich, wenn derselbe nicht an sehr vielen Stellen seines Peintre-Graveur den Beweis lieferte, dass ihm entweder die nöthige Kritik absolut mangelt oder die reellen Fakta sich vor seinen Augen verdrehen und die Gestalt annehmen, deren sie bedürfen, wenn sie mit seinen Voraussetzungen und Vermuthungen stimmen sollen.

Was die Initialen ·Z. A· auf italienischen Kupferstichen vom Ende des 15. und vom Anfang des 16. Jahrh. eigentlich bedeuten, ist noch nicht mit Sicherheit ermittelt; aber so viel darf man unbedenklich behaupten, dass der Kupferstecher, der sie für die Bezeichnung seiner Blätter gebrauchte, weder mit den Künstlern, deren Holzschnitte die Monogramme

·I·A·, ·I·a·, ·Z·A·

tragen, noch mit den Formschneidern Zouan Andrea und Giovanni Andrea Valvassori, deren Namen sich auf einzelnen Stücken ganz ausgeschrieben finden, irgend etwas zu schaffen hat und also ganz davon zu trennen ist. Ich will damit nicht sagen, dass man den für unseren Meister bisher üblichen Namen aufgeben solle. Der Kunsthistoriker darf nur mit der grössten Behutsamkeit von der einmal angenommenen Benennungsart abgehen, und es gehört die rücksichtslose Keckheit der Passavant'schen Konjekturenmacherei dazu, einen irrig benannten, aber den Laien und Gelehrten in solcher Weise bekannten Künstler umzutaufen, ohne dass er den herkömmlichen Irrthum durch eine kritisch und faktisch erwiesene Richtigkeit verbessert, sondern indem er bloss einen neuen, viel ärgeren Irrthum dafür an die Stelle setzt.

Wie man sich vorstellen kann, ist nicht das Geringste von den Lebensumständen eines Künstlers bekannt, dessen Persönlichkeit so verworren, vielgestaltig, beinahe fabelhaft erscheint. Bartsch und Zani finden in seiner Art zu stechen eine solche Aehnlichkeit mit derjenigen des Mantegna, dass sie ihn unbedenklich für einen Schüler dieses Meisters halten. Diese Meinung, womit sich Ottley ziemlich und Passavant völlig einverstanden erklärt, ist durchaus unhaltbar und beruht lediglich darauf, dass dem Zoan Andrea mit Unrecht mehrere Stücke zugeschrieben werden, die entweder von Mantegna selbst oder von anderer geringerer, aber nicht ungeschickter Hand nach seinen Vorbildern und in seiner Art gestochen sind. Passavant lässt den Zoan Andrea gegen das Ende seines Lebens eine zweite sehr feine, obschon etwas magere Behandlungsweise annehmen, die von seiner gewöhnlichen Art dermaßen abweiche, dass man sich bedenken würde, die Blätter dieser zweiten Manier ihm zuzuschreiben, wenn sie nicht sein Monogramm führten. Das ist eine von den grundlosen Behauptungen, in welchen sich Passavant gefällt, und die ganz aus der Phantasie gegriffen sind. Zoan Andrea hatte gar keine eigene Manier: er ist bloss Kopist, Kopist von der gewöhnlichsten Sorte und von ähnlichem Schlage wie Israhel van Meckenen; er bemüht sich den Originalen in der Art und Weise wie sie ausgeführt sind nachzukommen, zeigt aber im Wiedergeben des Geistes und Machwerks seiner Vorbilder keine besondere Einsicht und Geschicklichkeit, und bleibt immer ein mittelmässiger Zeichner und Stecher, ein handwerksmässiger Arbeiter. Seine Kopien von einigen Kupferstichen Albrecht Dürer's sind nicht so übel, aber trocken und kleinlich im Stich. Passavant zufolge blühte unser Künstler von 1497 bis 1520; allein diese Angabe gründet sich lediglich auf die falsche Voraussetzung: der Kupferstecher

Z·A· sei eine Person mit dem venezianischen Formschneider und Verleger Giovanni Andrea Valvassori, dessen Verlagswerke bis gegen die Mitte des 16. Jahrh. reichen. Der Meister

Z·A· gehört mehr in's 15. Jahrh. als in das 16.: das jüngste Datum, das auf seinen Bll. vorkommt, ist 1505. Bartsch, in der Einleitung zu seinem Verzeichniss der Kupferstiche des Zoan Andrea, sagt zwar, dass auf dem nach Dürer kopirten »Meerwunder« oder Raub der Amymone (B. 71) die Jahrzahl 1516 verzeichnet sei, irrt sich aber hierin gewaltig: jenes Dürer'sche Blatt hat gar kein Datum und die Ausführung desselben fällt unstreitig vor 1504. Zoan Andrea's Nachstiche nach Dürer sind thatsächlich lauter Kopien von Kupferstichen aus Dürer's erster Zeit und berechtigen zu dem Schluss, dass Zoan Andrea in der letzten Hälfte des 15. Jahrh. seine Blütezeit hatte und nicht lange den Anfang des 16. überlebte. Passavant lässt ihn noch 1520 arbeiten, bloss aus dem Grunde, weil er ihm ein Porträt zuschreibt, welches Karl V. als »römischen Kaiser« vorstellt. Diesen Titel (Romanorum Imperator) empfing jener Fürst erst am 22. Okt. 1520 vom Papste aus besonderer Gunst, und das in Rede stehende Porträt kann allerdings nicht vor diesem Datum ausgeführt sein; allein Passavant rechtfertigt die Benennung des Autors nur mit der einfachen Behauptung, dass der Stich vollkommen mit Zoan Andrea's letzter Manier übereinstimme. Diese Manier ist, wie schon oben bemerkt wurde, eine Träumerei von Passavant, dessen Angabe im vorliegenden Falle nicht einmal materielle Richtigkeit hat, insofern die Art und Weise, wie jenes Porträt behandelt ist, sich in der Grabstichelführung sowol als in der Formengebung von der angeblichen zweiten Manier Zoan Andrea's merklich unterscheidet und einen vorgeschritteneren, intelligenteren Kupferstecher verräth. (Siehe im Verz. Zweifelhafte Blätter No. 8.) Aller Wahrscheinlichkeit nach war unser Künstler 1520 schon gestorben; wenigstens verbürgt kein positives Faktum, dass seine Existenz und Wirksamkeit sich so spät in's 16. Jahrh. hinein erstreckten.

Bartsch beschreibt 33 Stücke, angeblich von Zoan Andrea gestochen. Ottley reduzirt diese

Anzahl auf 19; er entfernt namentlich die unbezeichneten Blätter, die er theilweise mit Recht unter die Werke Mantegna's aufnimmt, und bringt drei neue von Bartsch nicht gekannte Stücke hinzu. Passavant dagegen vermehrt die von Bartsch beschriebenen 33 Stücke mit 28, und fügt, nach seiner gewohnten alles verwirrenden Weise, zu den Kupferstichen auch Holzschnitte hinzu, die er für »Metallstiche« ausgibt. Schon aus dem bisher Gesagten kann man leicht errathen, dass in die Werke des Meisters, der uns beschäftigt, ebenso wie in seine Persönlichkeit, viel Fremdes hineingemischt worden, was hauptsächlich davon herkommt, dass Bartsch bei diesem Meister leider eingeschlafen ist. Wir haben bereits oben eine Probe von den Irrthümern seiner Kritik erwähnt und werden weiter unten noch mehrere Beispiele davon antreffen. Seine Nachfolger folgten ihm blindlings oder verirrten sich auf andere Abwege. Wir hatten anfangs die Absicht, in dem nachfolgenden Verzeichniss der Zoan Andrea'schen Kupferstiche die zweifelhaften oder unzweifelhaft falschen Stücke auszuscheiden, hielten jedoch schliesslich für rathsam, dieselben darin beizubehalten, weil sie gleichsam einen integrirenden Bestandtheil der Werke des italienischen Kupferstechers bilden, der seit Zani den Liebhabern und Sammlern unter dem Namen Zoan Andrea bekannt ist. Das schroffe Abweichen von dem seit langer Zeit her geltenden Urtheil Anderer erregt Widerspruch und Anstoss, und man findet deshalb hier, wie bei Bartsch und Passavant, vieles aufgeführt, was entweder gar nicht von Zoan Andrea herrührt oder ihm nicht ohne starkes Bedenken zuzueignen ist, gewöhnlich aber unter seinen Werken aufgesucht wird. Wir glaubten jedoch bei den einzelnen Stücken unsere Meinung über den Werth und über die Originalität oder Nichtoriginalität dieser Blätter hinzufügen und die Aufmerksamkeit der Dilettanten und Kenner auf diesen Punkt hinlenken zu müssen. Von den Stichen, die bei Passavant als Originale erwähnt, uns aber unbekannt geblieben sind, citiren wir nur diejenigen, bei welchen ausdrücklich angemerkt ist, dass sie das Monogramm des Künstlers an sich tragen, und thun es mit allem Vorbehalt, denn dieser Autor ist in seinen eigenen Angaben sowol als in den Wiederholungen der Angaben Anderer so ungenau und leichtfertig, dass man sich schlechterdings nicht darauf verlassen kann. Was die unbezeichneten Blätter anlangt, so benennt Passavant diejenigen, welche wir kennen, mit einer Willkür und Kritiklosigkeit, die alle Begriffe übersteigen und seine Zuschreibungen der übrigen Blätter, die wir nicht kontroliren konnten, sehr verdächtig machen.

s. Zani, Materiali. p. 110. — Ottley, Inquiry. II. 574 ff. — Bartsch, Peintre-Graveur. XIII. 293 ff. — Passavant, Peintre-Graveur. V. p. 79 ff.

A. Aechte Blätter.

1) Judith, stehend, steckt den abgehauenen Kopf des Holofernes in einen Sack, den ihr eine alte Begleiterin hinhält. Im Hintergrunde das Bett des Holofernes mit einem Umhange von Gardinen. Oben auf dem Abschluss des Betthimmels die Inschrift: DIVA . IVDIT., und auf dem Knopf des vorderen Bettständers rechts die Initialen:

× Z × A × Fol. B. 1.

Gegenseitige Kopie nach einem ungenannten Meister, wahrscheinlich Giovanni Antonio da Brescia. Unbegreiflich, wie Bartsch diese Kopie für das Original und das unzweifelhafte Original von anonymer Hand für die Kopie halten konnte. Passavant theilt diese irrige Meinung, nur mit dem Unterschiede, dass er die Kopie dem Giov. Ant. da Brescia zuschreibt. Zani erkennt in dieser Kopie das Original, und zwar ein Original von Mantegna. In letzterem Punkte hat er Unrecht; aber ganz gewiss und augenscheinlich ist das von Zoan Andrea gestochene Bl. die Kopie eines älteren Stiches. Diese Eigenschaft tritt handgreiflich hervor nicht blos in der schwachen Zeichnung und Ausführung, sondern auch in dem Umstande, dass die Judith das Schwert mit der Linken und den abgehauenen Kopf mit der Rechten hält, — Missgriffe und Unnatürlichkeiten, welche sich die alten Meister in ihren nach eigener Erfindung gestochenen Werken nie zu Schulden kommen liessen.

2) Maria, auf einer Rasenbank sitzend, stillt das auf ihrem Schoosse sitzende Christuskind an der rechten Brust. Oben an einem dürren Baumast hängt eine Tafel mit dem Datum 1505. Unten in der Mitte, auf einem Stein, das Zeichen:

• Z • A • 8. Pass. V. No. 35.

Gegenseitige Kopie nach Albrecht Dürer (B. VII. 34). Auf dem Original steht die Jahrzahl 1503, und reicht Maria dem Kinde die linke Brust.

3) Maria mit dem Affen. In der Mitte, unten, die Initialen: • Z • A • 4. Pass. V. No. 34.

Gegenseitige Kopie nach dem unter obigem Namen bekannten Kupferstich A. Dürer's (B. VII. 42).

4) Der büssende hl. Hieronymus. Unten in der Mitte die Buchstaben: ~Z ~A~ Fol. B. 7.

Gegenseitige Kopie nach A. Dürer (B. VII. No. 61). Der Kopist hat Einzelnes abgeändert; so z. B. ist der Stein, welchen im Original der Heilige in seiner rechten Hand hält, auf der Kopie weggelassen.

5) Die Busse des hl. Johannes Chrysostomus. In der Mitte unten das Zeichen: Z A

8. B. 8.
Gegenseitige Kopie nach A. Dürer (B. VII. No. 63).

6) Der hl. Sebastian, an einen Baum gebunden, von vorn gesehen und mit einem Lendentuch um die Hüften. Hintergrund, Landschaft; rechts ein Schloss auf einem Berge, dessen Fuss bespült wird von einem Wasser, worauf man zwei Schiffe sieht. Zu den Füssen des Heiligen ist das Monogramm: ·Z·A· 8.

So beschrieben bei Passavant V. p. 82. No. 36. Ich kenne dieses Bl. nicht aus eigener Anschauung, und bürge daher nicht für die Richtigkeit der Beschreibung und Benennung.

7) Das Meerwunder oder der Raub der Amymone. In der Mitte unten am Ufer: Z A Fol. B. 10.

Gegenseitige Kopie nach A. Dürer (B. VII. No. 71).

8) Herkules und Dejanira. Herkules, von vorn gesehen und mit beiden Händen seine Keule haltend, steht rechts; neben ihm Dejanira vom Rücken gesehen. In der Mitte unten das Zeichen:

Z A

Dieses Bl. ist mit einfachen Schraffirungen in der Weise des Mantegna gestochen, von dem jedoch die Zeichnung nicht herzurühren scheint.

9) Drei Amorine. Der links stehende Amor, vom Rücken gesehen, ein Schild am linken Arm und eine Fackel in der rechten Hand, scheint nach einer Eule zu blicken, die auf einem Baumstamm sitzt. Die beiden anderen Amorine halten einen todten Adler bei den Beinen. In der Mitte, unten, das Zeichen: Z A qu. Fol. B. 13.

10) Sieben Amorine mit zwei Widdern. In der Mitte giesst ein Amor Wasser in ein an der Erde stehendes Gefäss, aus welchem ein anderer Amor einen Widder trinken lässt. Ein dritter Amor, von links herkommend, führt ebenfalls einen Widder. Vier andere Amorine sind um sie herum gruppirt. Im Hintergunde hügeliges Land, von einem Flusse durchströmt, dessen Ufer mit Gebäuden besetzt sind. Fol. B. 14.

Bartsch sagt: Dieses Bl. ist nicht bezeichnet, aber unstreitig von Zoan Andrea. Ich kenne es nicht.

11) Menschliches Todtengerippe, von vorn gesehen, auf einem Sockel, an welchem sich folgende Inschrift befindet:

NEGAR DISSI NON POZZO CHE LAB ANNO
CHE VA INANZI AL MORIR NON DOLIA FORTE
MA PIV LA TEMMA DEL ETERNO DANNO.

Unter dem Sockel das Zeichen des Stechers: ·Z·A· Der Hintergrund ist eine Tapete von gewässertem Zeug. Fol. Pass. V. No. 38.

12) Der Unbescheidene. Ein junger Mann schiebt leise und behutsam die linke Hand in das Mieder eines schlafenden Mädchens, das er auf seinen Knien hält. Der Hintergrund, von welchem diese beiden Halbfiguren sich abheben, ist eine Tapete von gewässertem Zeug. Auf der Krämpe der Mütze, welche der junge Mann auf dem Kopfe hat, am äussern Contour links, stehen die Initialen: ·Z·A· (nicht ·Z·A· wie Passavant fälschlich angibt). Fol. Pass. V. No. 43.

13) Der Zudringliche. Ein sehr hässlicher, glatzköpfiger Mann schlingt seinen rechten Arm um die Taille einer jungen Frau, welche den Kopf nach rechts wegwendet, als ob sie sich wehren wolle. Zwei halbe Figuren. Fol. Pass. V. No. 44.

Unbezeichnetes Bl., aber ziemlich in derselben Weise wie das vorhergehende gest.

14) Frauenkopf, $^{3}/_{4}$ rechts, mit langem aufgelöstem Haar. Die Proportion des Gesichts ist ungefähr halbe Lebensgrösse. Fol. Pass. V. No. 45.

Der Stich ist nicht bez., aber in ähnlicher Manier wie die beiden vorhergehenden Stiche behandelt, mager und trocken.

15) Löwe und Drache, nach einer Aquarellzeichnung des Leonardo da Vinci, die sich gegenwärtig in Florenz befindet (s. No. 58 in Bardi, Sammlung photographirter Handzeichnungen grosser Meister der florentinischen Galerie, 1858). Ein Löwe, von einem Drachen überfallen, der ihm eine Tatze auf den Rücken setzt und die Zähne eines fürchterlichen Rachens zeigt, scheint vor seinem Gegner Angst zu haben und dem Kampfe ausweichen zu wollen. Der Hintergrund ist mit Kreuzschraffirungen bedeckt. In der Mitte unten das Zeichen: Z A qu. Fol. B. 20.

16—27) Arabeskenfüllungen mit Figuren, auf weissem Grund. Folge von 12 Bll. Fol.

Die königliche Kupferstichsammlung zu Kopenhagen besitzt die Platten dieser Arabeskenfolge, je drei und drei auf einen grossen Bogen Papier abgedruckt, in folgender Ordnung:

16) Unten an einem Piedestal ein seedrachenschwänziger, gehörnter und bärtiger Triton, eine Laute haltend, deren Saiten er mit der Linken anschlägt; darüber zwei Satyrknaben, jeder mit einer Spritze in der Hand. Ganz oben ein Adler mit ausgebreiteten Schwingen und zwei nackte Knaben, von welchen der eine die Trompete bläst, der andere eine Trompete in der linken Hand hält. Ganz unten rechts:

·Z·A· B. 24.

Das einzige bezeichnete Bl. in der ganzen Folge.

17) Unten an einem Piedestal eine mit der linken Hand die Violine streichende Sirene oder vielmehr Tritonin; neben ihr zwei nackte Knaben, von welchen der eine die Rohrflöte, der andere eine andere Art Flöte bläst. Oben darüber zwei

kniende nackte Knaben, die einen herzförmigen Schild halten mit der Inschrift: •D• •MAR• •V• Ganz oben zwei stehende Amorinen, jeder die Linke auf einen Schild stützend und mit der Rechten eine Standarte haltend. B. 22.

18) Unten auf dem Rande einer Vase drei trompetende nackte Knaben; zwei davon stehen, der dritte sitzt. Etwas höher zwei Schlangen, rücklings gegen einander gekehrt. Ganz oben ein nackter Knabe, einen Nimbus um den Kopf, die rechte Hand erhoben und in der linken Hand die Weltkugel haltend. B. 28.

19) Unten an einem Piedestal eine seedrachenschwänzige Tritonin, die rechte Hand auf eine Scheibe gelegt; neben ihr zwei junge Tritonen, von welchen der eine sich an die Schulter seiner Mutter anklammert, der andere eine Schlange in der Hand hat. Oben zwei fechtende Kinder, mit Stäben und Schilden bewaffnet. B. 26.

20) Unten an einem Piedestal zwei mit dem Rücken gegen einander gekehrte Sphinxe. Ganz oben auf dem Rand einer Vase stehen zwei nackte Knaben, die jeder einen Palmzweig halten. B. 32.

21) Unten an einem Piedestal ein Ungeheuer, halb Mensch, halb vierfüssiges, fischschwänziges Thier, in der Linken eine Muscheltrompete, in der Rechten eine Schlange haltend; auf seinem Rücken sitzt ein nackter Knabe, der mit seinen beiden Händen eine Fackel hält. In der Mitte zwei sirenenartige Geschöpfe, rücklings an eine Vase gelehnt. Oben darüber auf einem Blätterkelch sitzt ein Amor mit einem Palmzweig in der Linken und mit einer Streitkeule in der Rechten. B. 21.

22) Unten an einem Piedestal zwei rücklings gegen einander gekehrte Greife. Etwas höher als die Mitte zwei nackte Knaben, jeder eine Hellebarde mit seinen beiden Händen haltend. B. 25.

23) Unten vier spielende Knaben; der eine hält einen andern so, dass seine Beine ihm auf den Schultern liegen und der Kopf hinunterhängt. Etwas höher eine Kartusche mit der Inschrift: ·D· ·MAR· ·V· und drachenartige Ungeheuer, rücklings gegen einander gekehrt. Oben ein Harnisch. B. 27.

24) Unten zwei behelmte nackte Knaben; der eine, an der Erde liegend, hat in der erhobenen Rechten einen Stock und stützt sich mit dem linken Arm auf einen Schild; der andere steht und hält mit beiden Händen eine Schlange. Ganz oben ein Brustharnisch. B. 23.

25) Unten sitzt ein Satyr und hält in der Rechten eine Violine, in der Linken den Streichbogen. Etwas über die Mitte hinaus zwei stehende nackte Knaben, die sich umarmen. Ganz oben ein Harnisch. B. 30.

26) Unten an einem Piedestal zwei rücklings gegen einander gekehrte Sphinxe, wovon jede eine Vorderpfote auf einen Schild gelegt hat. Auf der Deckplatte des Piedestals sitzen zwei nackte Knaben und halten eine Kartusche. B. 31.

27) Unten, auf dem Rande einer Vase, pissen zwei nackte Knaben in Gefässe, welche zwei tiefer unten stehende Knaben mit ihren linken Händen halten. Der eine von diesen letzteren Knaben lässt nebenbei einen Hund aus einem Geschirr trinken, das er mit der Rechten hält. Etwas höher, auf dem Rande einer Schale, sind zwei hockende Hasen. Ganz oben, zu beiden Seiten eines Kandelabers, zwei mit dem Rücken an einander gestellte nackte Knaben. B. 29.

28) Arabeskenfüllung mit Figuren, auf weissem Grund. Unten an einem Fussgestell ein von vorn gesehener bärtiger Kopf, und darüber zwei unbärtige Köpfe in Profil gesehen und Stirn gegen Stirn gekehrt. Etwas höher, auf dem Rande einer Vase, sechs Amorine, und noch höher, auf einanderfolgend, zwei rücklings gegen einander gekehrte Delphine, zwei ebenfalls mit dem Rücken an einander gestellte Sirenen, und dann wieder zwei Delphine, die einander das Gesicht zukehren. Unten in der Mitte das Zeichen: Z• A• Fol. B. 33.

29) Arabeskenfüllung mit Figuren, auf einem Grunde mit Kreuzschraffirungen. Unten vier liegende Drachen am Fuss eines reichen Kandelabers, der zu beiden Seiten mit Arabesken bekleidet ist. Gegen die Mitte bemerkt man zwei Kanonen auf ihren Laffetten. An dem Fussgestell, auf einer Tafel, liest man: . DV . FOR . Unten in der Mitte das Zeichen: Z A Fol. Pass. V. No. 52.

30) Arabeskenfüllung mit Figuren, auf einem mit Kreuzschraffirungen bedeckten Grund. Seitenstück zum Vorigen. Unten ein vierräderiger Rollwagen und auf demselben ein Kandelaber, an dessen Seiten Blasinstrumente, dreizackförmige Standarten, Streitäxte u. s. w. als Verzierung angebracht sind. Unten an dem Wagen, auf einer Tafel, steht geschrieben: . DIV . FELIX . Links, etwas höher als die Mitte, befindet sich eine zweite Tafel mit der Jahrzahl 1505. 5. Unten in der Mitte die Initialen: Z A Fol. Pass. V. No. 51.

31) Arabeskenfüllung mit Todtenköpfen, auf einem mit Kreuzschraffirungen zugedeckten Grund. Unten zwei phantastische Thierköpfe mit Fledermausflügeln an einem Kamin, in welchem anstatt der Holzscheite Menschenknochen brennen. In der Mitte ein Todtenschädel und darüber die Inschrift: MEMORARE NOVISSIMA TVA IN ETERNV̄ NON PECCA. (4 Zeilen.) Oben auf einem Korbe sind drei Todtenköpfe gruppirt und darüber auf einer Tafel steht geschrieben: IN CINERĒ REVĒ. Ausserdem noch verschiedene Tafeln mit lateinischen Inschriften. Unten in der

Mitte das Zeichen: Z·A· Fol.

Pass. V. No. 54.

32) Arabeskenfüllung mit drei Waffentrophäen, auf kreuzschraffirtem Grund. Unten sind drei Schilde; der zur Linken ist ganz weiss; der mittlere hat Schmuckwerk zur Verzierung; der dritte, zur Rechten, stellt einen Kopf vor und ist nur halb sichtbar. qu. Fol. Br. 200 mill., h. 151 mill.

33) Zwei ionische Pilaster mit weissen Arabesken auf schwarzem Grund. Auf dem Pilaster zur Linken sieht man unten eine Tritonin mit ihren Jungen, oben einen Harnisch, und darüber auf einem Täfelchen das Zeichen: Z·A· Der Pilaster zur Rechten stellt unten Akanthusblätter und Rebenlaub, oben ein Palmblatt vor. Fol. Pass. V. No. 49.

34) Zwei ionische Pilaster mit Arabesken. Auf dem einen Pilaster befindet sich in der Mitte die Inschrift: AB OLIMPO, und oben auf einem Täfelchen das Zeichen: Z·A· Auf dem andern Pilaster sind die Arabesken aus Laub gebildet und existirt keine Inschrift. Fol. So beschrieben bei Pass. V. No. 47.

35) Arabeskenfüllung. Unten ein bärtiger kleiner Kopf mit Lorbeer bekränzt. Auf einer Tafel die Inschrift: HENEAS TROIA[s]. Unten in der Mitte das Zeichen: Z· A· Fol. So beschrieben bei Pass. V. No. 53.

B. Zweifelhafte und falsch zugeschriebene Blätter.

1) Maria reicht dem Christuskinde, das sie auf ihren Armen hat, die linke Brust. Halbe Figur, $^3/_4$ rechts. 8. B. 6.

Unbezeichnetes Bl. Passavant hat verwunderlicherweise bei diesem Stich nicht angemerkt, dass er nach einer Zeichnung des Leonardo da Vinci ausgeführt ist, die mehrmals in Form von Gemälden vorkommt, von welchen das ehedem in der Galerie des Grafen Litta zu Mailand befindliche Exemplar für das Original gilt. Was den Kupferstich anbelangt, so ist die Ausführung nicht von der Art, dass sie über die Kräfte des Zoan Andrea hinausgeht; aber man hat deshalb kein Recht, sie diesem Künstler beizulegen. Machwerk und Formenverständniss sind schwach; sie erinnern sehr an das Brustbild des unbärtigen alten Mannes, welches Bartsch (XIII. No. 23) und Passavant (V. No. 23) mit vielem Unrecht dem Mantegna zuschreiben. Stichweise und Zeichnung haben Nichts von diesem grossen Meister, und der Typus der Gesichtsbildung verräth auf den ersten Blick, dass ein Vorbild von Leonardo da Vinci zu Grunde liegt. Dieses Brustbild und die in Rede stehende Madonna sind allem Anschein nach von demselben Kupferstecher, der seine Bll. nicht bezeichnete, aber eine charakteristisch zahme Art des Vortrags an sich hatte: das Kupfer ist bei ihm nicht scharf eingeschnitten, sondern gleichsam nur angekratzt, wie geschabt, so dass man von seinen Platten immer nur matte Abdrücke antrifft.

2) Christus wird von Pilatus gerichtet und dem Volke gezeigt. Komposition von 8 Figuren. qu. Fol. B. 2.

I. Alles ist mit einfachen Schraffirungen gemacht.

II. Die Umrisse der Figuren sind aufgestochen, und der Hintergrund hat anstatt der einfachen Schraffirung eine Kreuzschraffirung.

Unbezeichnetes Bl., sehr zweifelhaft. Einige halten es für ein Werk Mantegna's; andere sagen, es sei von Pollajuolo. Zani gibt es dem Giov. Ant. da Brescia; Bartsch und Passavant erblicken darin eine Arbeit des Zoan Andrea. Ich kann keine von den obigen Benennungen für richtig halten. Freilich weiss ich zu dem fraglichen Bl. keinen Namen anzugeben, glaube aber den anonymen Autor in einer Anzahl Stiche zu erkennen, die theils dem Zoan Andrea, theils dem Giov. Ant. da Brescia zugeschrieben werden, in ihrer technischen Behandlung jedoch eine solche Gleichmässigkeit zeigen, dass man nicht umhin kann sie einer und derselben Hand zuzueignen. Wir meinen, ausser dem in Rede stehenden Bl. des Christus vor Pilatus, namentlich noch vier Stücke, die sämmtlich nach Zeichnungen oder Kupferstichen Mantegna's gearbeitet sind: die hl. Familie mit der hl. Elisabeth und dem kleinen Johannes, welcher dem Christuskinde eine Blume überreicht (von Bartsch, XIII. No. 5, und von Passavant als ein Hauptwerk des Giov. Ant. da Brescia betrachtet), die Grablegung (weiter unten No. 3), die Herrschaft der Dummheit (weiter unten No. 7) und die vier tanzenden Frauen (weiter unten No. 9). Der unbekannte Meister dieser Stiche erscheint nirgends als origineller Künstler, der seine eigenen Erfindungen stach; er arbeitete immer nach fremden Kompositionen, und zwar ausschliesslich nach Mantegna's Zeichnungen und Kupferstichen, von welchen er die gelungensten Kopien lieferte. Offenbar bildete er sich nach Mantegna; denn seine Bll. bieten eine der Stechmanier dieses Meisters ähnliche, nur etwas breitere und offenere Behandlung. Die Schraffirungen sind mit einer einzigen Lage von schrägen Parallelstrichen gebildet, aber ohne die dazwischen angebrachten feinen, etwas schiefen Mittelstriche. Eine zweite kreuzende Lage von Strichen findet sich in seinen Bll. ebenso wenig als in denjenigen Mantegna's, und ist da, wo man sie antrifft, das Resultat einer späteren Ueberarbeitung. In der Ungründlichkeit der Zeichnung, in der Kraft des Ausdrucks, in der künstlerischen Einsicht des Stichs bleibt er sehr hinter seinem Vorbilde zurück; diese Mängel theilt er mehr oder weniger mit allen gleichzeitigen Kopisten Mantegna's, vor welchen er aber den entschiedenen Vorzug einer eigenthümlich festen und saubern Grabstichelarbeit voraus hat.

3) Die Grablegung. qu. Fol. B. 3.

Unbezeichnetes Bl., gegenseitige Kopie von Mantegna's berühmtem Stich dieses Gegenstandes (B. XIII. No. 3). Im Original steht der im Schmerz laut aufschreiende Johannes rechts, in der Kopie links. Bartsch macht dazu die Bemerkung, dass diese Kopie gut gearbeitet sei: sie verräth in der That eine achtbare Werkmeisterhand. Selbst ein mittelmässig geübter Dilettant, der nur etwas aufmerksam dieses Bl. mit den authentischen Werken des Zoan Andrea

vergleicht, muss die Ueberzeugung gewinnen, dass ein so geistloser und so wenig ausgebildeter Künstler zur Hervorbringung einer solchen Arbeit ganz untauglich erscheint. Bei allem Verdienst ist diese Kopie jedoch unstreitig viel geringer als das Original. Man bemerkt dabei die Ungründlichkeit der Zeichnung des ungenannten Stechers, welcher das Energische und manchmal Brutale im Ausdruck der Köpfe und Geberden verflacht und gleichsam entseelt hat. Im Original ist alles mit künstlerischem Geist und Verstand vorgetragen; hier ist nichts davon vorhanden, und das dafür an die Stelle gesetzte saubere und gewissenhaft fleissige Machwerk bezeichnet die geringere Tüchtigkeit des Arbeiters und hat den Charakter der Kopie. Uebrigens, obgleich der ungenannte Stecher viel von seiner Manier in dieses Stück hineingebracht, ist es doch dasjenige, welches er mit dem glücklichsten Erfolge nachgeahmt hat. Bemerkenswerth und der gewöhnlichen Kopistenart ganz zuwider ist der Umstand, dass die schmückenden Stickereien am Aermelsaume des Kleides der Maria, am Rande des Leichentuches Christi und an den Stiefeln des Jüngers, welcher das Leichentuch hält, wie auch die Worte der Inschrift am Grabe: HVMANI GENERIS REDEMPTORI (in vier Zeilen) auf der Kopie und auf dem Original in derselben Richtung hinlaufen.

4) Der Schmerzensmann, auf seinem Grabe sitzend. Im stark schattirten Hintergrunde zwei Engel, die ihn zu stützen scheinen. 8. B. 4.

Unbezeichnet. Gegenseitige Kopie nach dem schönen Stich von A. Mantegna (B. XIII. No. 7), mit Abänderungen, die hauptsächlich darin bestehen, dass Christus hier, anstatt des Nimbus, einen strickartigen Wulst um den Kopf hat, und dass der Hintergrund, anstatt der landschaftlichen Ferne, eine schwarze Felsenwand zeigt, von der sich zwei Engelfiguren in schwachen Umrissen abheben. — Ganz unglaublicherweise wird diese Kopie oder vielmehr freie Nachahmung dem Zoan Andrea zugeschrieben, und ebenso wundersam sagt Ottley, dass sie höchst wahrscheinlich in Mantegna's Werkstatt, vielleicht sogar von dem Meister selbst verfertigt worden. Passavant muss das Bl. gar nicht gesehen haben: er findet den Stich »steif und schwerfällig«, während gerade das Gegentheil mit der grössten Evidenz hervorleuchtet. Jene Kopie ist durchaus nicht von einem alten Meister des 15. Jahrh., sondern von einem jüngeren Künstler, der in der Art der Schüler des Marcanton stach. Sie ist in's Kreuz schraffirt, die Striche sind fein und dicht zusammengehalten in der Manier des Agostino Veneziano; die Zeichnung ist ausgebildeter, fliessender, und das Ganze sogar auf Effekt angelegt, wovon die Quattrocentisten noch keine Ahnung hatten. Ich begreife nicht, wie die namhaftesten Kenner und Kritiker von Fach sich so ausserordentlich (beinahe um ein Jahrh.) haben versehen können.

5) Amor auf einem Ziegenbock. Der Bock geht nach der rechten Seite hin. Ein Satyrweib, in der linken Hand eine Peitsche schwingend, zupft mit der rechten Hand den Bock am Bart, während ein flöteblasender Satyr ihn mit der Rechten am Schwanz gefasst hat. Im Hintergrunde Landschaft mit Gebäuden. 8. B. XIII. No. 11; Pass. V. p. 81.

Unbezeichnetes Blatt, gegenseitige Kopie, höchstwahrscheinlich nach Giov. Ant. da Brescia; dass sie von Zoan Andrea herrührt, ist möglich, aber bloss muthmasslich. Bartsch und Passavant verwechseln auch hier die Kopie mit dem Original, welches letztere jedoch sehr leicht daran zu erkennen ist, dass der Bock nach links hingeht, dass er von dem peitscheschwingenden Satyrweibe mit der linken Hand am Barte gezupft und von dem flötespielenden Satyr ebenfalls mit der linken Hand am Schwanz gefasst wird. In der Kopie ist alles das umgekehrt.

6) Silen, neben einem Rebstock auf einem Fass sitzend und von drei Amorinen und vier Knaben umgeben. Ein kleiner Amor, eine Traube in der rechten Hand haltend, stützt sich mit dem rechten Ellenbogen auf den Schenkel Silen's. Ein anderer Amor reicht ihm eine Traube, wonach er mit der linken Hand greift, und der dritte Amor bekränzt ihn mit Rebenlaub und Trauben. Ein Knabe giesst ihm aus einem Schlauch Wein in eine Schale, die er mit der rechten Hand hinhält; ein anderer Knabe klammert sich an seine Schulter. Komposition von acht nackten Figuren. qu. Fol. B. XIII. No. 17; Pass. V. No. 39.

Unbezeichnetes Stück, angeblich nach einer Zeichnung des A. Mantegna, von Bartsch dem Giov. Ant. da Brescia, von Passavant dem Zoan Andrea zugeschrieben; es ist in derselben Art behandelt wie die unter No. 2, 7, 9 und 11 erwähnten Bll.

7) Allegorie, bestehend aus zwei Bll., die, wenn sie zusammengefügt sind, ein grosses Querstück bilden. Passavant will darin das Urtheil des Midas erkennen, woran gar nicht zu denken ist: er hat das thronende Weib für einen Mann angesehen. Die schwer verständliche und verwickelte Komposition scheint die Herrschaft der Dummheit oder die dumme Geldherrschaft vorstellen zu sollen. In der oberen Abtheilung sitzt auf der von Sphinxen umgebenen und als Thronsessel dienenden Weltkugel eine sehr dicke und hässliche nackte Frau, die, anscheinend blind, eine Krone auf dem Kopfe trägt und ihre Hand auf ein antikes Ruder stützt. Hinter dieser kolossal plumpen Herrscherin stehen zwei Throntrabantinnen; die eine rechts, mit aufgelöstem, struppigem Haar und schlaff herunterhängenden Brüsten, hat die Augen offen und scheint die Scheelsucht vorzustellen; die andere links, jung, mit zierlichen Formen, geringelten Locken und verbundenen Augen, hält in der Linken zwei bebüschelte Stäbe oder Wedel und legt die Rechte auf die Schulter der Kronträgerin; vielleicht ist die blinde Jugend oder Eitelkeit damit gemeint. Vor der Weltkugel, an der Erde, liegen zwei zugebundene straffe Geldbeutel, und im Fussboden sieht man die Oeffnung eines Kellerraums, der bis an den Rand mit Goldstücken vollgepfropft ist. Links ein dudelsackspielender glatzköpfiger Satyr mit Fledermausflügeln und Raubvogelbeinen; ein Mann, der ein Tuch um das ganze Gesicht gebunden hat und einen Hund an der Leine führt; zuletzt eine Frau, die mit der Rechten ihr Kinn stützt und mit der Linken einen eselsohrigen Mann an der Hand fasst. Diese vier Figuren, sämmtlich blind, befinden sich, scheint es, am Rande eines Abgrundes, aus welchem Merkur hineingefallene Verunglückte herauszieht. In der rechten Ecke der oberen Abthei-

lung brennen Lorbeerzweige, und unter dem Feuer stehen die Worte: VIRTVS COMBVSTA. Links unten wird Daphne in einen Lorbeer verwandelt, und eine auf ihrer Achsel hängende Tafel enthält die Inschrift: VIRTVS DESERTA. Auf einem an derselben Seite befindlichen Steine liest man: VIRTVTI . S . A . I . In der Mitte des Hintergrundes ist eine verriegelte Flügelthür, vielleicht der Eingang zur unterirdischen Schatzkammer der Königin. gr. qu. Fol. B. 16 und 17.

Unbezeichnetes Bl., von welchem, nach Passavant's Angabe, das britische Museum die Originalzeichnung besitzt. Die Komposition ist gewisslich von A. Mantegna; der in den Schraffirungen sehr saubere, in den Umrissen aber sehr mangelhafte Stich jedoch schwerlich von Zoan Andrea. Es gibt davon eine gleichseitige jüngere Kopie, wo unten links ein aus den Buchstaben A. M. gebildetes Monogramm angebracht ist.

8) Karl V. als »römischer Kaiser«, $^3/_4$ links. halbe Figur, sehr jung und noch unbärtig, mit langem, zu beiden Seiten des Gesichts glatt anliegendem Haupthaar. Den Kopf bedeckt ein Barett, an dessen Krämpe sich ein Medaillon befindet, welches den spanischen Apostel Jakobus den Aelteren vorstellt, wie die daneben geschriebenen Buchstaben ✕S✕ IA· anzeigen. Der Kaiser trägt eine schwere goldene Kette über einem Pelzrock und unter diesem ein Wamms von Brokat; er hat an jedem kleinen Finger einen Ring, und hält mit der rechten Hand den Griff seines Schwertes. Auf dem weissen Hintergrunde, links und rechts neben dem Kopf des Kaisers, steht folgende Inschrift in grossen lateinischen Buchstaben:

CAROLVS ROMANOR IMPERATOR
HISPANIARV̄ REX FOELICISS ÷
ATQ CATHOL ÷

H. 423 mill., br. 175 mill. Pass. V. No. 46.

Ein unbezeichnetes, sehr seltenes Bl. Passavant gibt die Dimensionen verschieden an: 323 mill. H. bei 220 mill. Br. und diese Angabe mag richtig sein; der Abdruck, wonach ich messen konnte, war beschnitten. Der Hintergrund des Exemplars, das mir zu Gesicht kam, war weiss; Passavant sagt, es sei eine Tapete von gewässertem Zeug, und die lateinische Inschrift befinde sich auf einer Tafel. Ich bezweifle die Genauigkeit dieser zwei Angaben; so viel ist gewiss, dass die letzten Worte der lateinischen Inschrift von ihm ganz unrichtig und unverständlich wiedergegeben sind, nämlich EDE CIVIS ATQ anstatt foelicissimus atque. Ebenso irrig behauptet er: das Porträt Kaiser Karl's V. sei ganz in derselben Art gestochen, als die oben unter No. 12, 13 und 14 angeführten Bll. Das ist durchaus nicht der Fall. Die Behandlung der Stoffe, die Modellirung der Gesichtsformen sind ganz verschieden und zeigen eine verhältnissmässig geübtere und geschmeidigere Führung des Grabstichels.

9) Vier tanzende Frauen, die sich an der Hand halten: zwei unmittelbar hinter einander zur Linken, eine dritte zur Rechten, und die vierte, vom Rücken gesehen, in der Mitte. Komposition von Andrea Mantegna, im Geschmack antiker Flachreliefs, und Studie zu dem tanzenden Musenchor auf seinem Gemälde des »Parnasses« im Louvre. qu. Fol. B. 18.

Unbezeichnetes Stück. Mit kräftigen, korrekten Zügen umrissen und mit einfachen schrägen Schraffirungen gearbeitet, zeigt dieses vortreffliche Bl. wahrhaft antikes Schönheitsgefühl. Die Bewegungen sind von reizender Anmuth, die Gewänder von leichtem Faltenwurf, die Hände und Füsse von seltener Zierlichkeit; kurz das Ganze ist im Ausdruck, in der Zeichnung und Ausführung so einsichtsvoll, so kunstverständig, so gediegen, dass schon Ottley sich nicht bedachte, dieses Bl. dem Mantegna zu vindiciren und unter die Werke desselben aufzunehmen. Er hatte vollkommen Recht, und man begreift nicht, wie Bartsch, ja sogar noch Passavant diesen meisterhaften Stich einem so ordinären Handwerker wie Zoan Andrea zutheilen konnten. Es existirt davon eine anonyme, gegenseitige Kopie, welche Bartsch (XIII. p. 329, No. 20) dem Giov. Ant. da Brescia zuschreibt. Die technische Behandlung deutet jedoch auf den unbekannten Kupferstecher, den wir für den Urheber der unter No. 2, 7 und 11 angeführten Bll. halten.

10) Zwei Kinder, welche das Kreuz Christi halten. Sie umarmen sich; zwischen ihnen ist ein oben mit Zierrathen besetzter Stab, auf welchem sich ein kleines Kreuz befindet mit den Buchstaben: I. N. R. I. Der Hintergrund ist mit Schraffirungen bedeckt. Fol. B. 5.

Unbezeichnetes Bl., sehr zweifelhaft. Passavant bemerkt nichts dazu, hält es also auch für ein Werk des Zoan Andrea. Man hat davon eine geradseitige, etwas kleinere Kopie. Sie unterscheidet sich von dem Original dadurch, dass die Kinder keinen Stab halten; das Kind zur Rechten hält eine Gerte, und der Hintergrund zeigt eine Tapete von gewässertem Zeug.

11) Studie eines nackten Mannes, der, von vorn gesehen und ein Knie an der Erde, die rechte Hand in die Höhe hebt und mit der linken Hand einen Kranz hält. Unten in der Mitte steht geschrieben: EL MATO (was vielleicht il Mantuano heissen will). Fol. B. 19.

Unbezeichnetes Bl., in Mantegna's Art gestochen und höchst wahrscheinlich nach einer Zeichnung dieses Meisters von dem anonymen Künstler, dem wir die Kopie der »vier tanzenden Frauen« verdanken.

12) Ein Springbrunnen. Aus dem untersten Wasserbecken erhebt sich eine grosse Schale und aus dieser ein Fussgestell mit einer Vase, auf welcher Neptun sitzt, in der einen Hand den Dreizack, in der anderen einen Delphin haltend. Fol. B. 15.

Unbezeichnet. Ein sehr geschmackvoll komponirtes Stück, vielleicht nach einer Zeichnung Mantegna's, aber gewiss nicht von Zoan Andrea gestochen.

Folgende bei Passavant erwähnten drei Blätter: eine Kopie nach dem Traum Albrecht Dürer's (No. 37), die Kopie nach Mantegna's Stich des Bakchanals mit dem Kübel (No. 41) und die Kopie von Mantegna's Bakchanal mit dem Silen (No. 42) sind mir unbekannt, aber sehr verdächtig. Nach Mittheilung (von Wessely) befinden sich diese drei Blätter im Berliner Kupfer-

stichkabinet und haben mit Zoan Andrea nichts gemein.

E. Kolloff.

Andrea. Andrea di Piero Ferrucci (Andreas Petri de Ferruccis), gewöhnlich nur Andrea Ferrucci genannt, von Fiesole, ein besonders technisch tüchtiger Bildhauer zu Anfang des 16. Jahrh., geb. 1465, † 30. Juni 1526. Er arbeitete anfangs nur Ornamente, und war darin ein Schüler des Francesco di Simone Ferrucci in Fiesole, von dem man nur weiss, dass er 1480 in Bologna an den äusseren Verzierungen der Fenster von S. Petronio gearbeitet hat. Vermuthlich war er mit diesem verwandt, wenn er nicht bloss, der gewöhnlichen Annahme zu Folge, den Namen seines Lehrmeisters angenommen hat. Indessen verdankte er diesem nicht einmal seine weitere Ausbildung, sondern schloss sich später dem Michele Maini in Fiesole an. Seine erste selbständige Arbeit war der Bau einer Kapelle in der Kirche degli Innocenti zu Imola. Im J. 1491 nahm er in Florenz an der Berathung über die zur Ausschmückung der Domfassade eingegangenen Zeichnungen und Modelle Theil. Dann wurde er von Antonio di Giorgio, dem obersten Ingenieur und Baumeister Königs Ferdinand I. von Neapel († 1494) berufen und arbeitete für den letzteren im Kastell S. Martino und in Neapel selbst. Nach dem Tode des Antonio di Giorgio glaubte er aber nicht länger in Neapel an seinem Platze zu sein, ging erst nach Rom und von da nach einiger Zeit nach Pistoja, wo er sein vorzüglichstes Werk, die marmorne Taufnische im Dom S. Jacopo, ausführte. Hier ist im Bogenfelde die Taufe Christi in fast lebensgrossen Figuren in starkem Relief, umgeben von anbetenden Engeln, und zu beiden Seiten in vier anderen Reliefs das Leben Johannes des Täufers, nämlich seine Geburt, seine Predigt, das Gastmal des Herodes und die Enthauptung des Johannes, dargestellt. Ferrucci zeigt hier eine edle und innige Empfindung im Geiste des Perugino, verbunden mit einer tüchtigen Technik; im Ganzen erinnert seine Kunstweise an Mino da Fiesole. Doch war er diesem keineswegs überlegen, wie Vasari behauptet, der übrigens andrerseits selber den Mangel einer guten Grundlage in seiner Zeichnung rügt. Seine Figuren sind etwas lang und steif und, wenn auch immer ansprechend, wenig charakteristisch.

Hierauf arbeitete Andrea in Fiesole, seiner Vaterstadt; zunächst am Hauptaltar des Doms die Verkündigung in Relief über dem Ciborium, zu beiden Seiten desselben die Statuetten der hh. Matthias und Romulus und in der Staffel Szenen, welche sich auf das Mysterium des hl. Abendmahls beziehen; dann ein Altarwerk für die Kirche S. Girolamo, das sich jetzt im South-Kensington-Museum zu London befindet. Seit 1508 wurde er beim Dom in Florenz beschäftigt, anfangs als Baumeister an der Galerie unter der Kuppel; dann auch als Bildhauer (überlebensgrosser Apostel Andreas von 1512 im linken Kreuzflügel). Im J. 1512 ernannte man ihn zum Obermeister beim Dombau und in dieser Eigenschaft war er noch 1518 dort thätig. Ein Auftrag zu einer Statue des Petrus, den er 1514 erhielt, wurde dagegen, wie es scheint, zurückgenommen, da Bandinelli 1515 denselben Auftrag erhielt und auch 1517 ausgeführt hat. Endlich enthält der Dom von seiner Hand das Grabmal des Marsilio Ficino von 1521, eine ausdrucksvolle Porträtbüste des Greises mit einer Pergamentrolle in den Händen, die in einer einfachen Nische angebracht ist. Neben den Arbeiten für den Dom entstanden noch verschiedene plastische Werke. Zwei hölzerne lebensgrosse Kruzifixe von ihm sieht man in Sta Felicità zu Florenz und zu Fiesole in Sta Maria Primerana. Ferner übernahm er das Grabmal des Antonio Strozzi (gest. 1524) in Sta Maria Novella in Florenz; doch liess er die beiden Engel von Angelo Maso Boscoli und die Madonna von Silvio Cosini ausführen. Sein Werk ist demnach nur die mit Geschmack angeordnete Architektur. Die Kathedrale zu Volterra besitzt von ihm zwei Engel zu den Seiten des Sarkophags mit den Gebeinen des hl. Ottaviano. Für den König von Ungarn verfertigte er einen Brunnen, wozu ihm die Baubehörde 1517 die Erlaubniss ertheilte, und das Grabmal des 1521 verstorbenen Kardinal-Erzbischofs von Gran, Thomas Bakocz. — Die Auszahlung seines Gehalts als Dombaumeister findet sich bis zum letzten Juni dieses Jahres verzeichnet. — Sein Schüler in der Architektur und Bildhauerkunst war Giovanni Mangone; in der letzteren ausserdem Gio. Ant. Montorsoli, der den Meister weit übertreffen sollte.

s. Vasari, ed. Le Monnier. VII. 247. VIII. 137. — Richa, Notizie Istoriche etc. III. 72. IX. 321. — Gaye, Carteggio etc. II. 491. 494. — Serie degli Uomini Illustri etc. III. 55 f. — Lübke, Gesch. der Plastik. 1. Aufl. p. 503. — Burckhardt, Cicerone. 2. Aufl. p. 608. — Perkins, Tuscan Sculptors. I. 234. II. 231.

Bildniss des Künstlers, gest. von J. B. Cecchi. In: Serie degli Uomini etc. III.

Abbildungen:

1) Theile des Altarwerkes in S. Girolamo zu Fiesole. In: Cicognara, Storia della Scultura etc. II. Tav. 32.
2) Büste des Mars. Ficino im Dom zu Florenz. In: Gozzini e Lasinio, Monumenti Sepulcrali. Tav. 21.
3) Grabmal des Ant. Strozzi in S. Maria Novella zu Florenz. Ebenda Tav. 23.

* *Fr. W. Unger.*

Andrea. Andrea da Murano, Maler zu Venedig am Ausgang des 15. Jahrh. Irrthümlich wurde er früher von den meisten Geschichtsschreibern der venezianischen Malerei (Ridolfi, Zanetti, Boschini in den späteren Ausgaben, Lanzi und Moschini) für den Gründer jener Schule angesehen, aus welcher die Vivarini her-

vorgegangen sind. Erst Crico (s. Literatur) bezweifelte diese Angabe, da ihm ein Vertrag über ein Altarbild zu Gesicht gekommen war, aus dem hervorging, dass Andrea's Thätigkeit an den Schluss, nicht an den Anfang des 15. Jahrh. fiel. Jetzt ist es ausgemachte Thatsache, dass A. der Schüler und nicht der Lehrer der Vivarini gewesen.

Das früheste beglaubigte Werk des Meisters befand sich ehedem in der Sakristei von S. Pietro Martire zu Murano; ein grosses Altarwerk, das man früher für verloren hielt, von dem sich aber einzelne Theile neuerdings aufgefunden haben: Der mittlere, der die hh. Rochus und Vincenz nebst den Donatoren darstellt, ist jetzt in dem Magazin der Brera zu Mailand; die Flügelbilder mit den hh. Sebastian und Petrus Martyr (und je einem verehrenden Donator) sind in der Akademie zu Venedig. Die Lunette mit der Jungfrau scheint verloren zu sein. Jene Theile zeigen das Gepräge der realistischen Schule Mantegna's; die Zeichnung ist scharf und hart, in den Gesichtern eine gewisse Verzerrung; die Gewänder wie von einem feinen Musselingewebe, wie es sich gewöhnlich bei den Nachahmern des Mantegna findet, aber straff und eckig in der Manier Bartolommeo's Vivarini; die Bewegung gespreizt, die Linie inkorrekt, Hände und Füsse von grobem und gemeinem Typus. Darnach kann kein Zweifel sein, dass A. seine Kunst von Bart. Vivarini zu der Zeit gelernt hatte, als derselbe unter dem Einfluss der Paduaner Schule stand; er ahmte dessen Weise nach, ohne ein eigenes tieferes Studium der Natur oder der Antike zu verrathen. Seine Temperamalerei — A. malte nicht in Oel — ist von einem bräunlichen Gelb und in den Schatten schraffirt. Das Bild trägt das Zeichen: Opus Andreae de Murano.

Andere noch erhaltene Bilder des Meisters haben gleichen Werth und zeigen denselben Charakter. Zunächst ein grosses Altarwerk, das A. laut Vertrag (der noch vorhanden ist) von 1481, doch erst im J. 1501 für die Kirche zu Trebaseleghe (im Gebiet von Treviso) malte und das noch an seiner alten Stelle steht. Im oberen Theil Gott-Vater segnend, Jungfrau und hl. Johannes klagend über dem knienden Christus, mit vier Heiligen; in dem unteren der Heiland in der Glorie zwischen den hh. Sebastian und Rochus und im Beisein von vier anderen Heiligen. Hier tritt neben den schon erwähnten Zügen eine gewisse Kühnheit und Energie der Darstellung hervor; aber eine solche, welche nur von dem Anlauf einer gewissen Selbstüberhebung zeugt, ohne auf der Kraft eines ursprünglichen Talentes zu beruhen. Es ist nur scheinbare, nicht wirkliche Meisterschaft, welche sich hier zeigt. Die Bewegungen sind gemacht und voll Absicht, die Formen sehr trocken, die Köpfe haben weder Schönheit noch Ruhe; die Färbung ist düster, ohne wirksamen Kontrast und doch nicht harmonisch. — Ein drittes Bild, bez.: Opus Andreae de Murano 1502, eine lebensgrosse Madonna mit Kind zwischen vier Heiligen darstellend, befindet sich in der Pfarrkirche zu Mussolone bei Asolo. Die Stellungen der Heiligen sind sehr anspruchsvoll und der Ausdruck in den Köpfen, welche einen unangenehmen Grad von Hässlichkeit erreichen, übertrieben; die Zeichnung dürftig und ungeschlacht, die Schattengebung schwerfällig durch die Rohheit der Schraffirung. Dieser Zeit des Meisters lässt sich wol auch eine das Kind anbetende Jungfrau mit den hh. Petrus und Paulus zuschreiben, das sich noch in der Sakristei von S. Niccolò zu Treviso befindet.

Es lässt sich voraussetzen, dass A. vor dieser Periode seiner selbständigen Thätigkeit Antheil an manchen Schulbildern hat, welche den Stil des Bart. Vivarini zeigen; er sowol wie Jacopo da Valentia mögen Gehülfen in dessen Werkstatt zu Murano gewesen sein. Ist dem so, so können wir ihm eine Darstellung des Heilands zwischen vier Heiligen mit dem Datum 1469 zuschreiben, welche in der Akademie zu Venedig ist und mehrere der Züge aufweist, welche dem Meister eigenthümlich sind. Möglich, dass er auch, in unmittelbarer Berührung mit der Schule des Squarcione, in Padua gearbeitet hat; dann kann von ihm das Fresko der Pietà in der Kirche de' Servi (zur Rechten des Portals) daselbst gemalt sein. — Von der Kreuzigung des Andrea, die sich einst in S. Andrea della Certosa zu Venedig befand, ist gegenwärtig keine Spur mehr vorhanden.

So zeigt sich Andrea durchweg als ein stehengebliebener Nachfolger der Vivarini unter dem Einflusse der Paduaner Schule, während in gleichzeitigen Meistern die venezianische Malerei ihrer höchsten Blüte entgegenging.

s. Ridolfi, Le Maraviglie dell' Arte. I. 49. — Zanettti, Della Pittura Veneziana. pp. 16—18. — Boschini, Le Ricche Minere. Venezia 1733. p. 448. — Moschini, Guida di Venezia. II. 487. — Ders., Guida di Murano. pp. 17. 18. — Crico, Lettere sulle Belle Arti Trevigiane. pp. 251 f. — Lanzi, Storia Pittorica etc. III. 14. — Crowe and Cavalcaselle, History of Painting in North Italy. I. 77—82.

* *Crowe und Cavalcaselle.*

Andrea. Andrea Romano, einer der wenigen römischen Bildhauer aus der ersten Hälfte des 16. Jahrh., von welchen wir Nachricht haben. Doch ist von Andrea nur (urkundlich) bekannt, dass er neben Giulio Romano und Primaticcio von dem Herzoge Alfonso I. in den Palästen zu Mantua beschäftigt wurde. Ob von ihm vielleicht eines der aus dem 16. Jahrh. stammenden Grabmäler in der Kirche Ara Coeli zu Rom herrühre, lässt sich nicht bestimmen.

s. Carlo d'Arco, Delle Arti e degli Artefici di Mantova. p. 85. — Perkins, Italian Sculptors. p. 92.

*

Andrea. Andrea di Alessandro, Bildhauer und Bronzegiesser, von Brescia und wahr-

scheinlich Schüler des Aless. Vittoria, arbeitete um die Mitte des 16. Jahrh. Mit seinem Namen bez. (And. di Aless. Bres. F.) ist in S. Maria della Salute zu Venedig ein schöner 6 Fuss hoher Bronzekandelaber im reichen Geschmack der Spätrenaissance mit Figuren von Sibyllen, Propheten und Engeln; doch fehlt es auch nicht an Sphinxen und Satyrn. Die Ornamentation ist fast überreich, aber trefflich modellirt, die ganze Arbeit, von einem schönen Fluss der Zeichnung, fein ausgeführt. Der Kandelaber befand sich früher in S. Spirito. Andere Werke dieses talentvollen und tüchtigen Meisters sind nicht nachweisbar.

s. Moschini, Guida di Venezia. II. 335. — Mothes, Gesch. der Bauk. und Bildh. Venedigs. II. 259.

*

Andrea. Andrea Vicentino, wahrscheinlich zu Vicenza geb. und daher so genannt, während sein Familienname Michieli oder Micheli war (wie Moschini aus Urkunden ersehen hatte), Maler der venezianischen Schule, † 1614 im Alter von 75 Jahren, geb. also um 1539. Er wird öfters kurzweg als Veneto bezeichnet und hat jedenfalls in Venedig, wenn auch zu Vicenza geb., seine eigentliche Heimat gefunden. Wie sich öfters angegeben findet, soll er Schüler des jüngeren Jacopo Palma gewesen sein; allein dieser, 1544 geb., seit seinem 15. Jahre längere Zeit in Rom, dann in Urbino thätig, nahm erst seit seinem 30. Jahre seinen bleibenden Wohnsitz in Venedig, und so ist kaum denkbar, dass Andrea, wenn er gleich mit demselben eine gewisse Verwandtschaft zeigt, unter dessen Leitung seine Studien gemacht habe. Auch zeigt seine Kunstweise mehr die Einwirkung Paul Veronese's und andrerseits Tizian's, den sich Andrea öfters, wie z. B. im Chor der Kirche de' Frari, geradezu zum Muster nahm; dagegen zwischen ihm und dem jüngeren Palma, da ihnen beiden grosse und gemeinsame Arbeiten in Venedig zufielen, vielmehr das Verhältniss des Wetteifers von Zeitgenossen bestand. — Eine grosse Befähigung lässt sich dem Andrea nicht absprechen, doch zeigt seine Kunst die Spuren des Verfalls, welcher die italienische Malerei nach der Mitte des 16. Jahrh. kennzeichnet, wenn diese auch in Venedig, wo sie später zur Blüte kam, noch einen frischeren und lebendigen Zug beibehält. Der koloristische, flotte und dekorative Charakter, der sich hier durch Tizian, Pordenone, Paolo Veronese und Tintoretto ausgebildet, ist auch eine Eigenschaft des Vicentino: er bewährt für die Ausfüllung grosser Tafeln und Wandflächen einen niemals versiegenden Reichthum der Fantasie, dabei eine bemerkenswerthe Gewandtheit der Hand und ein koloristisches Geschick, das die gewollten Wirkungen sicher zu erreichen weiss. Daher ihn schon Scannelli »copioso« und »rissoluto« nennt. Mit solchen Gaben und Fertigkeiten war A. ganz der Mann jener Massenproduktion, welche, ein Merkmal der damaligen Kunst überhaupt, insbesondere in Venedig, das alle Kirchen und Paläste auf das Ueppigste mit Oelmalereien ausstattete, bis zum Uebermaß betrieben wurde. Allein eine solche Schnellmalerei wusste wol noch dekorative Wirkungen zu erreichen, vernachlässigte aber die Zeichnung, die Durchbildung der Form und verfiel, was Anordnung und Ausführung anlangt, nur zu leicht in Flüchtigkeit und schablonenhafte Manier. Zudem verschmähte es Andrea nicht, einzelne Figuren und Partien aus anderen Bildern geradezu zu entlehnen. Der Vorwurf inkorrekter Zeichnung ist denn auch schon frühe dem Meister gemacht worden (so z. B. von Ridolfi, dessen Werk über die venetianischen Maler 1648 erschien).

Von seinen Lebensumständen, sowie von dem Verlauf seiner Thätigkeit ist nichts Näheres bekannt; nur wenige seiner Bilder, zudem nur solche aus seiner späteren Zeit sind datirt. Am meisten beschäftigt war er in Venedig; doch finden sich Werke von ihm auch in den nahegelegenen Städten Oberitaliens: in seiner Vaterstadt Vicenza, in Padua, Treviso, Rovigo und an kleineren Orten. Manches davon ist zu Grunde gegangen, doch immer noch eine ziemliche Anzahl seiner Bilder erhalten, von denen wir die bedeutenderen herausheben. In Venedig: in S. Francesco della Vigna Magdalena zu den Füssen des Herrn im Hause des Pharisäers; im Mittelschiffe von S. Caterina über dem Gesimse eine Reihe von Darstellungen aus dem Leben des Moses; in S. Maria Gloriosa de' Frari Christus am Kreuz, Adam und Eva im Paradies, eines seiner besseren Bilder, Jüngstes Gericht etc.; ein bez. und 1602 datirtes Bild in S. Tommaso, in S. Maria del Carmine ein Altarbild mit dem Datum 1612 (von Scannelli besonders hervorgehoben); in Ognisanti Verkündigung, Hochzeit zu Cana (Stiche No. 2 und 3), Einzug Jesu in Jerusalem; ausserdem Bilder in S. Gio. Evangelista, S. Sebastiano, S Niccolò und S. Giovanni e Paolo. Insbesondere aber sind die grossen, auf dekorativen Pomp angelegten historischen Gemälde im Dogenpalaste, freilich sehr nachgedunkelt, gute Zeugnisse seiner Bravour: so der Empfang Heinrich's III. durch den Dogen Luigi Mocenigo am Lido im J. 1574, wobei die Bildnisse einer Anzahl von Zeitgenossen, in der Sala delle quattro Porte (Stiche No. 7); Belagerung Venedigs durch Pipin etc. in der Sala dello Scrutinio, und mehrere Deckenbilder in der Bibliothek. Zwei Kirchengemälde von ihm befinden sich endlich in der Akademie zu Venedig, von denen das eine, Madonna in der Glorie mit vier Heiligen, noch Frische der Farbe und leuchtenden Ton zeigt, während das andere, Kreuzabnahme, besonders in den Schatten stark nachgedunkelt ist.

In Vicenza: im Oratorium des Doms Jungfrau mit dem Christusknaben im Tempel vor der

Verhandlung mit den Schriftgelehrten, in wirksamer architektonischer Umgebung; grosses Bild in S. Tommaso aus der Geschichte der hh. Augustinus und Ubaldus. In Padua: Kreuzabnahme im Kapitelsaal von S. Giustina; Darstellungen aus der Legende des hl. Lorenz in S. Pietro. In Bergamo: Altarbild in S. Maria delle Grazie, Empfängniss des hl. Geistes. In Rovigo: Altartafel in S. Stefano, Jungfrau in der Engelsglorie, unter ihr kniend die Grossen der Erde, im Hintergrunde das Fegefeuer, bez.: ANDREA VINCENTINI P. In Treviso: in S. Niccolò ein figurenreiches Bild mit Darstellungen aus der Legende des hl. Thomas, nebst zwei anderen umfangreichen Gemälden; ein Madonnenbild in S. Margarita. Zu Possagno in der von Canova neu erbauten Kirche: Jungfrau in der Glorie mit vier Heiligen (früher in der Kapuzinerkirche zu Montagnana). Endlich in den Uffizien zu Florenz Die Salbung des Königs Salomon, das zu seinen besseren Bildern gehört, und Die Heimsuchung (s. Stiche No. 1).

Ein grosses Altarblatt, das sich im Dome zu Cherso befand und nun verschollen ist, soll bezeichnet gewesen sein: Andreas de Michelis Vicentinus faciebat. Diese Bezeichnung findet sich sonst nicht wieder; immerhin ist sie ebenfalls ein Zeugniss, dass der Familienname des Meisters Micheli gewesen. Auch im Archiv der Kirche S. Niccolò in Treviso findet sich der Maler als Andrea Michieli angeführt, wobei zugleich bemerkt ist, dass er jene Tafel des hl. Thomas (1590) für 310 Lire malte.

Gegen Ende seines Lebens verliess Andrea Venedig, um sich nach München zu begeben und dort eine Reihe von Darstellungen in dem prächtigen Neubau der Residenz, der damals seiner Vollendung entgegenging, auszuführen. Es ist wahrscheinlich, dass der Ruf seiner Fertigkeit, grosse Wandflächen mit historischen Bildern zu schmücken, auch jenseits der Alpen sich verbreitet hatte und dies die Berufung des Künstlers nach München veranlasste. Die bedeutendste Aufgabe fiel ihm zu: die Ausmalung des Kaisersaales. Er stellte hier auf beiden Seiten der Fenster, immer als Gegenstücke, deren Stoffe sich verwandt sind, 7 bekannte Vorgänge aus dem Alten Testament und ebenso viele aus der griechischen und römischen Geschichte und Sage dar, Gemälde, die einst viel gerühmt wurden. Auch sonst noch war Andrea für den Münchener Hof beschäftigt; er hatte die Belehnung Maximilian's I. mit der Kaiserwürde — im Beisein des römischen und deutschen Kaisers, der Könige von Frankreich und Spanien, des Dogen von Venedig etc. darüber allegorische Figuren — für den Audienzsaal darzustellen; das ziemlich grosse Gemälde befindet sich jetzt in der Münchener Pinakothek. Ausserdem hat die Augsburger Galerie von ihm eine Folge von 7 Bildern, allegorische Vorstellungen der 7 Planeten, die Galerie zu Schleissheim eine Gesellschaft bei Musik und Tanz, und im Landauer Brüderhaus zu Nürnberg waren 3 Bilder mit allegorischen Halbfiguren. Unzweifelhaft stammen alle diese Gemälde aus der Zeit von Andrea's Aufenthalt zu München.

Sonst besitzt von Galerien nur noch das Louvre ein Bild des Meisters: Empfang Heinrich's III. zu Venedig, wahrscheinlich Entwurf zu dem oben erwähnten Gemälde im Dogenpalaste (stark nachgedunkelt).

Andrea hatte einen Sohn, Marco Vicentino, der gleichfalls die Malerei übte. Von ihm in der Kirche S. Barnaba zu Venedig eine hl. Katharina mit anderen Heiligen.

s. Ridolfi, Le Maraviglie etc. II. 345—346. Daselbst die Beschreibung seiner Malereien im Dogenpalaste. — Scannelli, Il Microcosmo etc. p. 261. — Zanetti, Della Pittura Veneziana. Ed. sec. 436—442. — Federici, Memorie Trevigiane. II. 61. — Brandolese, Pitture di Padova. pp. 98. 167. — Moschini, Guida di Pavia. p. 278. — Arnaldi, Descrizione di Vicenza. I. 96. 97. 124. — Pasta, Pitture di Bergamo. p. 107. — Bartoli, Pitture di Rovigo. p. 152. — Moschini, Guida di Venezia. I. 35. 413. 467. 679. II. 182f. 229. 264. — Zanotto, Pinacoteca della Accademia Veneta. II. — Westenrieder, Beschreibung von München. München 1783. p. 54. — Missirini, Del Tempio eretto in Possagno da Ant. Canova. Venezia 1833. p. 124.

Bildniss des Künstlers. Brustb. Gez. von A. Sasso, gest. von F. Zanotto. In Zanotto, Pinacoteca della Accademia Veneta.

Nach ihm gestochen:

1) La Visitazione. Heimsuchung. Gest. in Umriss von G. B. Nocchi. In: Galerie de Florence. Florence 1841 f.
2) Christus auf der Hochzeit in Cana. Komposition von 39 Fig. Nach dem Gemälde in Ognissanti zu Venedig. Andrea Vicentino Inventor. M. P. F. 1594. In 2 Bll. gr. Roy Fol.

   Heineken bezieht die Buchstaben M. P. auf Martin Pleginck; ob mit Recht, ist zweifelhaft. Sie könnten auch M. Preys bedeuten, da dieser einen Stich nach Andrea kopirt hat.
3) —— Dass. Gest. von Nic. Cochin. In: C. C. Patina, Tabellae selectae ac explicatae, Patavii 1691. Auch in der italienischen Ausg., Coloniae 1691. Fol.
4) La Deposizione. Kreuzabnahme. Nach dem Bilde in der Akademie zu Venedig. Gest. von A. Viviani. qu. Fol. In: Zanotto, Pinacoteca della Accademia Veneta.
5) Marter des hl. Lorenz. Rad. Mit dem Zeichen ACS. (unbekanntes Monogr.). gr. Fol.
6) Hl. Franz Xaver, die Heiden bekehrend. Ohne Namen des Stechers. In: Il gran Teatro di Venezia, ovvero Raccolta delle principale Vedute e Pitture che in essa si contengono. Venezia 1720. gr. Fol.
7) Doge von Venedig, vom Papste den Ring empfangend, indem er den gefangenen Otto, Sohn des Königs Barbarossa, dem Papste Alexander III

vorstellt. Ohne Namen des Stechers. Ebenda. II. Taf. 8. gr. qu. Fol.

Nagler (xx. 206) macht irrthümlich aus diesem einen Stich zwei Stiche, und führt ausserdem in demselben Werke einen dritten an (Empfang Heinrich's III. u. s. f.), der sich daselbst nicht findet. — Ebenso erwähnt er Stiche nach den Gemälden in der Residenz zu München, welche in: Kalmbach (nicht Culmbach, wie Nagler schreibt), Triumphirendes Wundergebäu der churfürstlichen Residenz, 1719, enthalten sein sollen. Auch das ist ein Irrthum; es sind in dem Buche die Bilder in der Residenz nur beschrieben, und von Stichen findet sich nur ein Prospekt des Schlosses aus der Vogelperspektive.

8) Festlichkeit am Lido bei Venedig, mit einer grossen Menge bemannter Schiffe. Nach dem Meister G. D. M. (nach dessen Zeichnung?) von M. Preys gest. gr. qu. Fol. Zu einer Beschreibung der Festlichkeit der Anwesenheit König Heinrich's III. in Venedig im J. 1574.

9) Dieselbe Darstellung kommt ohne Stechernamen vor; der Stecher derselben könnte Natalis Bonifazio sein (*Notiz von Drugulin*).

*

Andrea. Andrea da Viadana (Diözese Cremona), Maler, geb. nach der Mitte des 16. Jahrh. Wir wissen nur von ihm, nach dem Bericht eines Zeitgenossen, dass er 1578 als Schüler in die Werkstatt Bernardino Campi's eintrat und »davon grossen Vortheil gewann«.

s. Lamo, Discorso intorno alla scoltura etc. Cremona 1584. — Baldinucci, Opere. VII. 575. — Grasselli, Abecedario Biografico etc.

*

Andrea. Andrea Aretino, d. h. von Arezzo, Maler, wird von Baglione als Schüler des Daniele da Volterra und des Michelangelo erwähnt. Lanzi fügt hinzu, dass er mindestens bis 1615 gelebt hatte (was er der Stelle bei Baglione entnehmen konnte); bestimmte Werke von ihm werden nicht angeführt.

s. Baglione, Le Vite de' Pittori etc. p. 206. — Lanzi, Storia Pittorica etc. I, 182.

*

Andrea. Alessandro di Andrea, Maler aus den Abruzzen, Schüler von Fr. Solimena, nach dessen Erfindung er verschiedene Stücke zu seinem Vergnügen radirte. Er starb 1771.

Von ihm radirt:

Ansicht der Alterthümer von Pozzuoli. Nach der Zeichnung des Baumeisters Joh. Bapt. Natale. qu. Fol.

s. Gandellini e de Angelis, Notizie. I. 391. — Füssli, Künstlerlex. I. — Heineken, Dict.

Wessely.

Andrea. J. Andrea, Maler, nach dem Katal. Paignon geb. 1720, † 1780.

Nach ihm radirt:

Joh. Friedr. Lampe, Halbfig., neben einer Orgel sitzend und Noten schreibend. Geschabt von J. Mac Ardell. 1756. Fol.

s. Heineken, Dict. — Bénard, Cabinet Paignon-Dijonval. No. 10494.

W. Schmidt.

Andrea. Andrea, italienischer Kupferstecher am Beginne des 19. Jahrh.

Von ihm gestochen:

Horatio Marchese Canova, Bildn. kl. Fol.

**

Andrea. Eine Anzahl von Meistern, welche öfters unter diesem Namen, zumeist in Verbindung mit dem Orte ihrer Herkunft, vorkommen, bringen wir unter ihrem Familien- oder Vaternamen:

Andrea Alovigi s. **Alovigi.**

Andrea d'Asta s. **Asta.**

Andrea di Bartolo s. **Bartolo** di Fredi.

Andrea del Brescianino s. **Piccinelli.**

Andrea di Cione (Orcagna) s. **Cione.**

Andrea di Cosimo s. **Feltrini.**

Andrea di Credi s. **Credi.**

Andrea da Cremona oder da Prato s. **Guazzalotti.**

Andrea di Drea Cennini s. **Cennini.**

Andrea da Faenza s. **Manfredi.**

Andrea da Firenze, de Florentia s. **Andreas** und **Ciccione.**

Andrea del Gobbo oder da Milano s. **Solario.**

Andrea da Jesi s. **Aesinas.**

Andrea da Milano s. **Salaino.**

Andrea del Minga s. **Minga.**

Andrea di Monte San Savino s. **Contucci.**

Andrea da Pisa, oder Pisano, oder da Pontedera s. die **Pisani.**

Andrea della Robbia s. **Robbia.**

Andrea da Salerno s. **Sabbatini.**

Andrea del Sarto s. **Vannucchi.**

Fra Andrea da Treviso s. **Arimondi.**

Andrea Verrocchio s. **Verrocchio.**

Andrea Vicentino s. **Palladio.**

Niccolò di Andrea s. Nikolaus **Andreae.**

s. auch **Andreas.**

Andreae. Nikolaus Andreae (oder Andrea), von Heineken irrthümlich Niccolò di Andrea genannt, Maler, Zeichner, Kupferstecher und, wie er sich selbst nennt, auch Dichter im letzten Drittel des 16. Jahrh., aus Flensburg in Schleswig-Holstein, somit Landsmann und wol auch Schüler Melchior Lorch's, dem er nicht bloss in der Kunstweise, sondern auch in der abenteuerlichen Wanderlust nachfolgte. Auch bei Philipp Galle in Antwerpen scheint er gelernt und gearbeitet zu haben. Wenigstens trägt ein Stich des Letzteren nach Melchior Lorch: Fortuna über einer Kugel und Muschel auf dem Meere segelnd, auch das Monogramm Andreae's neben jenem Lorch's und überdies den Namen des Letzteren und den Philipp Galle's (s. Verz. No. 10). Sonst finden wir ihn, nach seinen Stichen zu schliessen, 1573 in Augsburg, 1578—1580 in Konstantinopel, 1581 in Wien, 1586 in Danzig, 1590 in Wilna, und erlischt seine Spur um 1606 in Kopenhagen. Anfangs fein und mager und überhaupt sehr verschieden, wird seine Stichelführung späterhin immer breiter und kräftiger und erhebt sich stellenweise zu nicht geringer Meisterschaft. Dies Lob erstreckt sich aber nicht auf die von ihm erfundenen Zeichnungen, die zwar eine äusserst lebhafte Phantasie, aber — und namentlich in den Figuren — wenig Geschmack und Verständniss des Nackten verrathen.



Von ihm gestochen:

1) Bildniss Christian IV., Königs von Dänemark. Büste in einem Oval mit der Inschrift: CHRISTIANVS. D. G. DANIÆ NORVEGIÆ VANDALORVM GOTHORVMQUE REX. Ringsum reiche Verzierung von allegorischen Figuren und Emblemen. Links unten das Zeichen und 1606. kl. Fol. Pass. 7.

   Dieser Stich bildet das zweite Blatt des seltenen Buches von Salvator Fabris: De lo Schermo overo Scienza d'arme, Copenhagen. Heinrico Waltkirch. A. D. 1606.

2) Bildniss des Salvator Fabris, Büste in Oval mit der Umschrift: SALVATOR FABRIS SVPREMVS EQVES ORDINIS SEPTEM CORDIVM ÆTATIS SVÆ LXI. Unten links 1605, rechts das Zeichen. H. 6″ 10‴. Br. 5″ 4‴. Fehlt B. u. Pass.

   Titelkupfer des zweiten Theiles des obgenannten Buches. Alle anderen Stiche dieses Werkes aber, als der Titel, das grosse dänische Wappen und die zahlreichen Fechterpaare im Text gehören nicht N. Andreae, sondern J. Halbeeck und einem dritten Stecher an.

3) Bürgermeister Konstantin Ferber in Danzig. 1586. Durchmesser 5″ 5‴. Fehlt B. u. Pass. Mit dem Zeichen.

4) ÆG. DE NOAILLES ABB. INSV. ET S. AMANDI CHRIST^ME. M^TIS A SECRETIORIB^9. CONS. ET APVD SELIMVM ET AMVRATEM TVRC. IMP^RES LEGAT^O. AN. AETAT. 53. NICOLAVS ANDREA FACIEBAT CONSTANTINOPOLI 1578. Mit dem Zeichen. gr. 4. Passavant 6.

   Ein anderes Bildniss desselben Mannes mit einem aus G, A und C gebildeten Monogramm ist weder von unserem Meister, wie Le Blanc annehmen möchte, noch Kopie nach demselben, wie Brulliot (Dict. des Monogrammes. I. No. 374) glaubt.

5) Joachim von Sintzendorf, Rath Kaiser Rudolphs II. und Gesandter bei der Pforte. Halbfigur. Unten die Inschrift: JOACHIMVS A SINTZENDORF etc. —— —— ANNO REST. SAL. MDLXXX. ÆTA. VERO SVÆ XXXV. NICOLAVS ANDREA F. CONSTANTINOPOLI. Oben rechts das Zeichen. kl. Fol. B. 3.

6) Georg Has, Halbfig., zeichnend, in einer reichen Architektur. Unten die Schrift: GEORG HAS, RO. KAY. MAY. HOFTISCHLER VND BVRGER ZV WIEN. 1581. Links das Zeichen. kl. Fol. B. 4.

   Der Stich findet sich auf Bl. 2 des Buches: »Künstlicher und zierlicher newer vor nie gesehener funfftzig perspectifischer Stück oder Boden«, d. i. getäfelter Decken von G. Has, beschrieben bei Andresen, Deutscher Peintre-Graveur. III. 277. Von Andreae stammt vielleicht Einiges von den figuralischen Einlagen in diesen G. H. bezeichneten Radirungen.

7) Stanislaus Sabinus von Stracza, Vogt von Wilna, Halbfig. in reicher Rüstung. In einem Ovale umgeben von reichen allegorischen Verzierungen. Umschrift: NOBILITAS . LAVDABILIS . EST QUÆ . VIRTVTIBUS . ORNATA . DOCTORI . STANISLAO . SABINO . HÆREDI . IN . STRACZA .. ADVOCATO . VILNENSI etc. Mitte: NICOLAVS ANDREÆ. PICTOR ET POËTA FLENSBVRGENSIS HOLSATVS AD VIVVM DELINEABAT, INVENTOR ET IN AES SCVLPERAT etc. Unten auf dem Kanonenrohre 1590 und das Zeichen. gr. Fol. Pass. 5.

8) Rebecca und Eliezar am Brunnen. Links: GENESIS CAP. 24. Mitte unten 1585 und das Zeichen. Fol. B. 1.

   Die Platte wurde oben in der Mitte durchbohrt.

9) Wappen des Bischofs Johann Egolf von Augsburg. Unten: DEI GRATIA JOANNES . . . . AUGUSTANUS MDLXXIII. Unten rechts das Zeichen. gr. Fol. Pass. 8.

10) Fortuna, ein Stich von Philipp Galle, nach Melchior Lorch, der rechts oben auch N. Andreae's Zeichen trägt, sei es nun, dass dieser die Zeichnung gemacht, oder unter Galle's Leitung am Stiche mitgearbeitet hat. Rechts unten neben der Schrift: 1574, doch ist im zweiten Zustand der Platte die Ecke derselben sammt den 3 letzten Ziffern abgeschnitten. kl. Fol. B. 2.

s. Bartsch, Peintre-Graveur IX. 512. — Naumann, Archiv etc. I. 350. — Nagler, Monogramm. IV. No. 2313. 2423. — Passavant, Peintre-Graveur. IV. 190.

M. Thausing.

Andreae. August Heinrich Andreae, geb. am 4. Dez. 1804 zu Horst, A. Ricklingen (Hannover), wo sein Vater Prediger war, widmete sich dem Studium der Architektur zunächst unter Leitung des Hofbauraths Witting in Hannover, besuchte 1822 die Universität Göttingen, wo ihn namentlich Ottfried Müller's archäologische Vorlesungen anzogen, ging 1823 zu Weinbrenner in Karlsruhe und nach dessen Tode zu Moller in Darmstadt,

welcher viel zur Förderung seiner Studien beitrug. Nach Zurücklegung mehrerer Reisen am Rhein wie im südlichen Deutschland, kam er 1826 nach Hannover, zog bald die Aufmerksamkeit auf sich und wurde hier am 1. Mai 1829 Stadtbaumeister.

Hatte Andreae schon als junger Künstler der Erforschung der vaterländischen Alterthümer, besonders in Hildesheim, sich zugewandt, so traten die Früchte dieses Studiums doch nicht gleich bei dem Antritte seines neuen Wirkungskreises hervor. Denn seine ersten Schöpfungen, als das städtische Krankenhaus in Linden vor Hannover (1829—1831, später durch den Aufbau eines dritten Geschosses von anderer Hand erweitert und verändert) so wie die Raths-Apotheke, zeichnen sich mit ihren geputzten Fassaden vor den übrigen damaligen Architekturen Hannovers nicht wesentlich aus. Bald jedoch und zuerst in grösserem Maßstabe bei dem Gebäude für den Stadtkommandanten (1832, später von anderer Hand gänzlich umgestaltet und zu einer Kaserne umgebaut) zeugen Andreae's originelle Kompositionen, hervorgegangen aus der Aufnahme und Durcharbeitung des romanischen Styls, von einem ächt künstlerischen Streben. Dabei war er der Erste, welcher im nordwestlichen Deutschland den mittelalterlichen Ziegelbau, theils ganz rein, theils unter Mitverwendung von Quadern, in sorgfältiger Ausführung wieder zur Anwendung brachte. Die (bei Erweiterung der Stadt wieder abgebrochenen) Gebäude auf dem städtischen Packhofe (1839), besonders aber der Gefangenhausflügel auf dem Rathhaushofe (1839) und die neue Hauptwache (1840—1842) sind hiervon gute Beispiele. Von seinen auswärtigen Bauten ist die Wiederherstellung der ausgebrannten gothischen St. Marienkirche zu Einbeck (1840 ff.) hervorzuheben.

Bei seinen späteren Reisen erreichte Andreae auch Oberitalien und die hier durch das Studium der mittelalterlichen Gebäude empfangenen Eindrücke spiegeln sich in seinem Rathhaus-Projekte wieder, von welchem indess — im Anschluss an das oben erwähnte Gefangenhaus — nur ein Flügel an der Köbelingerstrasse zur Ausführung gelangt ist. Dies war sein letztes Werk. In Folge eines Brustleidens verschied er am 6. Jan. 1846, nicht lange nach seiner Verheiratung.

Andreae war nicht allein begabter Architekt und tüchtiger Zeichner, sondern auch bewandert in der Malerei und im Radiren. Die Arbeiten seiner Hand, worunter zahlreiche treffliche Aufnahmen nach der Natur, tragen das vorstehende Monogramm.

H. W. H. Mithoff.

Von ihm radirt:

1—3) 3 Bll. kleine Landschaften. Auf einer derselben links ein Mädchen mit einem Korb auf dem Kopfe. qu. 8.

4—5) 2 Bll. Landschaften: Waldpartien mit Kreuz. In der Mitte der einen ein Krieger mit Hellebarde. 4.

6) Waldlandschaft. Rechts ein Kriegsmann. 4.

**

Andreae. Karl Andreae, Zeichner und Maler geb. zu Mühlheim a/R. den 3. Febr. 1823. Sohn eines bedeutenden Sammt- und Seidenfabrikanten, sollte er zum Kaufmann erzogen werden, zeigte aber sehr frühe ein entschiedenes Talent zum Zeichnen und besonders zum Komponiren. Im J. 1839 kam er auf die Düsseldorfer Malerakademie, deren Schule er bis zum J. 1844 mit gutem Erfolg durchmachte. In Schadow's Meisterklasse malte A. sein erstes grösseres Bild: Predigt des Petrus am Pfingsttage, welches auf der Berliner Ausstellung 1845 einen Preis erhielt. Zu derselben Zeit malte A. mehrere Porträts, und lieferte zwei Radirungen für die bei J. Buddeus erscheinenden Lieder und Bilder (s. Verz. a) No. 3 und 4).

1845 machte A. seine Reise nach Italien, insbesondere nach Rom und blieb daselbst bis 1849. Dort malte er eine grosse Anzahl Studien, entwarf viele Zeichnungen, Landschaften, mittelalterliche Monumente und vollendete ein grösseres Bild: Christus und die beiden Jünger von Emaus. Von dort ging er zu längerem Aufenthalt nach Berlin, wo Cornelius mit den grossartigen Arbeiten, die der Meister damals in Aussicht hatte, ihn besonders anzog. Zu dieser Zeit entstanden wieder einige Radirungen, nach Zeichnungen, die in Rom nach der Natur aufgenommen waren, a) No. 1 und 2, von denen insbesondere das letztere Blatt eine feine Nadel bekundet, die ins Detail einzugehen weiss, ohne die Totalwirkung zu beeinträchtigen. In Berlin malte A. verschiedene Porträts, unter andern das von Wilhelm Grimm, einige Bilder, wie Almosen des Reichen und der armen Wittwe, und Besuch der Maria bei Elisabeth (letzteres Bild von dem Bischof von Lüttich auf der dortigen Ausstellung im J. 1858 angekauft). Auch zeichnete er daselbst eine ziemlich bedeutende Anzahl Kompositionen auf Holz (für b) No. 1 und 3).

Im J. 1857 liess sich A. in Dresden, wo er noch lebt, nieder. Dort enstanden die Zeichnungen (in der Manier Dürer's) zu den drei grossen Bll. b) No. 4—6, ferner zu den Illustrationen der Werke b) No. 2 und 7, zwei Aquarellzeichnungen für das Dante-Album des Königs von Sachsen (1859 und 1864), eine grosse Anzahl Bildnisse, so wie endlich etwa 300 Kartons für Glasmalereien, die meistens in der Anstalt in Lauingen an der Donau ausgeführt sind.

Andreae, in seinem künstlerischen Streben sehr vielseitig, hat in den letzten Jahren seine Thätigkeit mit Vorliebe monumentalen Arbeiten und kirchlichen Zwecken gewidmet. 1859 gründete er mit gleichgesinnten Freunden der christlichen Kunst einen Verein, der sich das Ziel stellt, die kirchl. Kunst in Sachsen zu fördern,

und dem seit 1864 A. vorsteht. Zu dieser Zeit malte er: die Chornische der Kirche von Rödlitz im Waldenburgischen, 4 Bilder für eine Kirche in Nibra, 4 Wandbilder für ein Schloss bei Sinzig a/A., ein grösseres Altarbild, Noli me tangere, im Auftrag des sächs. Ministeriums für die Kirche von Oberwiesenthal, Altartafeln für Malkwitz, Calbitz und Kunewalde in Sachsen, eine Kreuzigung für die Kirche von Fellin in Livland u. s. f. In das J. 1870 fällt dann die Ausmalung der Kirche von Capern in der Provinz Hannover.

Andreae's Malereien zeichnen sich durch einen gewissen Schönheitssinn, grosse Gewandtheit in der Komposition und Leichtigkeit in der Pinselführung aus. Vielleicht hätte er, wie wenigstens seine Skizzen und Studien vermuthen liessen, in der Darstellung mythologischer Gegenstände noch Besseres erreicht; die religiöse Richtung hielt ihn zu sehr an gewissen Meistern älterer Zeiten fest. — Uebrigens ist es wol seinen mannigfaltigen Versuchen in allen Gattungen der Kunst, sowie dem seltenen Erscheinen seiner besseren Arbeiten auf den grösseren Ausstellungen zuzuschreiben, dass ihm die öffentliche Anerkennung weniger zu Theil geworden, als manchen Zeitgenossen von nicht grösserem Verdienst.

s. W. Müller, in der Kölnischen Zeitung 1845. — Dresdener Journal 1857. — Journal La Meuse, Mai 1858 et Juin 1860. — Leipziger Journal, Dez. 1869. — Christl. Kunstblatt 1869. pp. 164. 165. — Hist. polit. Blätter in München. 1869.

a) Von ihm radirt:

1) Panorama von Rom, 1849 während der franz. Belagerung. Vom Palazzo Caffarelli aus. Friesförmig. qu. Imp. Fol.
2) Das Forum Romanum. Nach der Natur. 1850. gr. qu. Fol. s. Text.
3) Die Wallfahrt nach Kevlaar. Fol. Nach Heine's Gedicht. In: Lieder und Bilder. Bd. II. Düsseldorf, Buddeus.
   I. Aetzdruck.
   II. Vor den Versen.
4) Ritter Harold. Nach Uhland's Gedicht. kl. Fol. Zu dems. Werke. Bd. IV.
   I. Aetzdruck.
   II. Vor den Versen.

b) Nach seinen Zeichnungen auf Holz geschnitten:

1) Christenfreude in Lied und Bild. Geistl. Lieder. Mit 50 Holzschn. Nach Zeichnungen von Ludw. Richter, J. Schnorr v. Carolsfeld, und C. Andreae, von Aug. Gaber. 3 Bde. Dresden 1863. gr. 8.
2) 100 Bll. Darstell. aus der bibl. Geschichte des Alten und Neuen Test. In Holz geschn. von dems. Text von J. J. H. Schumacher. Dresden 1863. 4.
3) Illustrationen für die vom Evangelischen Verein in Berlin herausgegebene Bibel.
4) Die Anbetung der Weisen. Nach Schongauer. Von dems. geschnitten. Tondruck. Imp. Fol. Hamburg, Verlag des Rauhen Hauses. 1859.
5) Die Kreuzigung. Gez. nach Schongauer. Geschn. von dems. Tondruck. Vom Verein zur Verbreitung relig. Bilder. Imp. Fol. Ebenda.
6) Die Auferstehung des Herrn. Gez. nach A. Dürer. Geschn. von dems. Tondruck. Imp. Fol. Ebenda.
7) »Ich bin der Weinstock, ihr seid die Reben«. Geschn. von Professor Brückner. Für den Zwickauer Volksschriftenverein (1865). Fol.
8) Illustrationen für: Die ungleichen Kinder Evä. Comedia von Hans Sachs. Mit 5 Illustr. und Bildniss des Dichters. Leipzig und Dresden (1859). 8.

c) Nach ihm lithographirt:

9—12) Vier Bll. Religiöse Bilder: Die Weisen aus dem Morgenlande. Jesus in Bethanien. Jesus segnet die Kinder. Jesus auf dem Wege nach Golgatha. Oelfarbendruck von Storch & Kramer, Berlin. kl. qu. Fol.

J. Helbig.

Andreae. Tobias Andreae, Landschaftsmaler, geb. den 6. März 1823 zu Frankfurt a/M., erhielt daselbst seinen ersten Kunstunterricht, vornehmlich von J. Becker, am Städel'schen Institut unter der Direktion von Veit. Trotz seiner entschiedenen Begabung für die Malerei fand er jedoch das eigentliche Feld seines Talentes erst nach langen Jahren des Versuchens; in diese gehört die in Hamburg befindliche Hexe von Endor, welche der Künstler selber scherzweise als eines seiner Hauptwerke bezeichnet, sofern sie nämlich ein Beispiel des Konflikts ist, in welchem so mancher moderne Künstler seine schönsten Jugendjahre verloren hat. Die Uebersiedelung nach München (1848), der Verkehr mit Rahl und Genelli, ja selbst eine italienische Reise (1853—54) hatten nur verwirrend und verzögernd auf Andreae's Entwicklung gewirkt. Erst als nach 1850 die realistischen und koloristischen Richtungen in Deutschland die Oberhand gewannen, fand A. den richtigen Weg. 1860 entschied er sich für die Landschaftsmalerei und schloss sich auf diesem Gebiete mit so viel Glück an Eduard Schleich an, dass sich für eine genauere Charakteristik seiner Kunst füglich auf den Artikel über diesen verweisen lässt. Unter diesem bestimmenden Einfluss entwickelte sich sein Talent recht günstig und fruchtbar. Zu den bessern der zahlreichen Gemälde, welche seinen Namen den geachteten der späteren Münchener Schule angereiht haben, zählen die beiden grossen, womit er auf der Münchener internationalen Ausstellung (1869) vertreten war: — Venedig — und Capri bei Nacht. — Auch zeigt sich in diesen Bildern der Beginn einer gewissen Selbständigkeit gegenüber dem Vorbilde des Meisters; ob A. in dieser noch weiter kommen wird, steht vorerst dahin. Immerhin hat A. die Anschauung des erwählten Meisters lebendig zu erfassen und sich wirklich anzueignen vermocht, so dass er keinesfalls zu den gewöhn-

lichen Nachahmern zu zählen ist. Dadurch, sowie durch den koloristischen Zug seiner Malerei haben seine Werke nicht bloss Reiz, sondern auch Anspruch auf bleibenden Werth.

A. Teichlein.

Andreani. Andrea Andreani, italienischer Formschneider, vorzüglich in Ausführung von Holzschnitten in Helldunkel oder, wie wir jetzt sagen, in Tondruck, aus Mantua gebürtig, wo ihn einige Biographen 1540, andere 1546 auf die Welt kommen lassen. Obgleich diese Angaben nicht mit positiv bekannten Thatsachen streiten, kann man dennoch seine Geburt füglich 20 oder 15 Jahre später ansetzen. Unter den etlichen sechzig Stücken, die entweder von ihm ganz allein geschnitten oder von ihm bloss umgearbeitet und verlegt wurden, befinden sich mehr als fünfzig, auf welchen der Druckort und das Jahr ihres Erscheinens angezeigt sind. Das früheste Datum darauf ist 1584, und wäre der Künstler 1540 oder 1546 geb., so lässt sich nicht recht absehen, weshalb er sein 38. oder 44. Jahr abgewartet, bis er die von ihm verfertigten Blätter mit seinem Namen oder Monogramm bezeichnete: was er von 1584 an bis 1610 mit eigenthümlicher Sorgfalt und Beharrlichkeit that, so dass wir ihn während dieses Zeitraums in seinen Arbeiten verfolgen können. Ueber seine Lebensumstände fehlt uns jede nähere Kunde; wir wissen nicht einmal, wo und von wem er den ersten Unterricht in seiner Kunst empfing. Vermuthlich lernte er die Anfangsgründe des Zeichnens und Formschneidens in seiner Vaterstadt: ein daselbst herausgegebenes Helldunkel, die »hh. Longinus und Andreas« vorstellend (No. 19) und in Zeichnung wie in Schnitt sehr mittelmässig, gehört allem Anschein nach zu seinen ersten Arbeiten und verräth jedenfalls noch mehr den Schüler als den frei entwickelten Künstler. Malpé behauptet, Andreani habe sich zum Behuf seiner weiteren Ausbildung von Mantua nach Rom begeben, was eben nicht unmöglich, ja sogar wahrscheinlich, aber keineswegs erwiesen ist. Seine Thätigkeit in Rom beurkundet ein in einfachem Formschnitt behandeltes Werk: Der Triumph des christlichen Glaubens (No. 21). Hier ist Andreani schon bedeutend weiter gekommen und zeigt eine beträchtliche Geübtheit in Handhabung des Schneidemessers: die Schnittmanier ist sehr sauber, gleichmässig, sorgfältig und in den Schatten vielfach gekreuzt; die Striche sind rein und scharf. Diesen Formschnitt von ansehnlichem Umfang widmete A. seinem Freunde, dem grossherzoglich toskanischen Hofmaler Jacopo Ligozzi, der ihn wahrscheinlich veranlasste, von Rom nach Florenz zu übersiedeln. Mehrere von den Stücken, die er während seines Aufenthalts in letzterer Stadt (1584—1585) ausführte, namentlich Der Pilatus im Richthause (No. 11), Der Raub der Sabinerinnen (No. 31) und Die von den Leidenschaften bewältigte Tugend (No. 25), zählen zu dem Vortrefflichsten, was er hervorgebracht. Es sieht aber beinahe aus, als hätten seine Arbeiten weder am grossherzoglichen Hofe noch bei den florentinischen Grossen sich besonderer Gunst und Förderung zu erfreuen gehabt; schon 1586 treffen wir unsern Künstler in Siena, wo er länger als zehn Jahre blieb und tüchtig arbeitete. Hier erschienen von ihm die beiden Vorstellungen aus dem berühmten Mosaikfussboden des Domes zu Siena, die Geschichten des Abraham und des Moses (No. 3 u. 4) und die grosse Pietà (No. 15), drei Helldunkel der mächtigsten Art. Das zuletzt genannte Stück, 1593 ausgeführt, ist dem Herzog Vincenzio Gonzaga von Mantua gewidmet, und dieser Umstand, vielleicht auch der grosse Ruf, den sich Andreani durch seine sienesischen Arbeiten erworben hatte, bewirkte, dass jener Fürst ihn nach Mantua berief und beauftragte, den von Andrea Mantegna gemalten grossen Fries des Triumphes Cäsar's durch den Holzschnitt mit mehreren Platten zu vervielfältigen. Der Auftrag wurde 1598—1599 ausgeführt, und das Resultat davon war ein bewundernswürdiges Meisterstück. Seitdem lieferte Andreani, meines Wissens, nur noch ein einziges Holzschnittwerk, das ihm ganz angehört und scheinbar als der Abschluss seiner Künstlerlaufbahn zu betrachten ist, nämlich Der christliche Glaubensheld (No. 26), nach Battista Franco, mit dem Datum 1610.

Inzwischen war er keineswegs unthätig, sondern vielmehr sehr eifrig im Betrieb eines von ihm gegründeten Verlagsgeschäftes. Seit 1602 machte A. aus seiner Kunst eine Gewerbe: er suchte allenthalben nach alten Holzplatten, um die als Camaieux behandelten für neue Auflagen umzuarbeiten, wie er es namentlich mit mehreren Platten von Ugo da Carpi, Giuseppe Niccolò Vicentini, Antonio da Trento that, oder, wenn er sie bloss als einfache Formschnitte, als Strichplatten vorfand, neue Platten (Tonplatten) hinzuzufügen und Helldunkelschnitte daraus zu machen. Bei solchen Umarbeitungen setzte er sein Zeichen auf mehrere von Andern geschnittene Platten, und tilgte sogar häufig die darauf befindlichen Namen der früheren Meister, um dafür den seinigen hinzusetzen, womit er sich den Schnitt jener Stücke beizulegen und anzueignen scheint, obgleich sie von andern Formschneidern herrühren, — ein rücksichtsloses Verfahren, wie es damals üblich war und von späteren Verlegern bei Andreani's eigenen Werken in Anwendung gebracht wurde. Die Anzahl solcher von Andreani frisch hergerichteten oder von neuem abgedruckter alter Holzplatten beläuft sich auf etwa dreissig; sie wurden sämmtlich von 1602 bis 1610 in Mantua herausgegeben und sind durchweg mit Andreani's Monogramm versehen, das in solchen Fällen ihn nur als Verleger und Eigenthümer bezeichnet. Einige Kunsthistoriker liessen sich durch derartige Werke, die lediglich Verlagsartikel waren,

täuschen und schrieben ihm Blätter zu, die nicht von ihm herstammen oder bloss von ihm überarbeitet sind und, wenn sie sein Zeichen tragen, nur in mittelmässigen oder ganz schlechten Abdrücken vorkommen. Diese Verlegerfabrikate, die man von seinen eigentlichen Künstlerarbeiten nicht gehörig trennte, scheinen die ältere Kritik mehr als billig gegen ihn verstimmt zu haben. Der so gewissenhafte Bartsch urtheilt offenbar zu strenge und zu geringschätzig, wenn er Andrea Andreani gegen seinen Vorgänger Ugo da Carpi (s. d.) weit zurücksetzt. Die malerische Wirkung ist freilich in Andreani's Blättern nicht so pikant als in den Werken des Ugo da Carpi, der eine ganz verschiedene Richtung verfolgte und im Uebereinanderdrucken von mehreren Tonplatten, ohne alle Anwendung einer Strichplatte, besondere Stärke bewies. Der Andreani'schen Behandlung des Helldunkels liegt stets eine Strichplatte zum Grunde, der zwei oder mehrere Platten in dunkleren oder helleren Tönen aufgedruckt sind. Andreani war ein fleissiger Künstler und legte grossen Werth auf saubere, korrekte Technik. Seine Werke, selbst seine besten, haben etwas Trockenes, und in Vergleich mit dem kecken, flüchtig skizzirenden Verfahren des Ugo da Carpi erscheint seine Manier zahm und frostig; aber sie ist sorgsamer, gleichmässiger und zeigt eine Sicherheit und Bestimmtheit, die gegen das bei Ugo da Carpi vielfach vorkommende Klecksige und Verschwommene vortheilhaft abstechen. Erscheint in Andreani's Formschnitten nach Tizian und Beccafumi das Mächtige und Gewaltige der Originale mehr als billig geschwächt, so ist dagegen in andern Nachbildungen der Geist der Vorbilder vollkommen erreicht. In Camaieux, wovon jedes aus mehreren Blättern und jedes Blatt aus mehreren Platten besteht, Gesammthaltung hineinzubringen, war eine ungemein schwierige Aufgabe, welche Andreani glücklich gelöst hat: seine obenerwähnten grossen Helldunkel, die er in Florenz, in Siena und Mantua verfertigte, gehören in jeder Beziehung zu den merkwürdigsten und meisterhaftesten Formschnitten des an derartigen Kunsterzeugnissen so erstaunlich reichen 16. Jahrh.

Obgleich von unserem Künstler kein Blatt mit einem späteren Datum als 1610 bekannt ist, so lässt ihn dennoch Baglione erst 1623 in Rom sterben. Nach anderen wahrscheinlicheren Angaben starb Andreani in Mantua. Das Monogramm, dessen er sich gewöhnlich bediente, hat Aehnlichkeit mit Altdorfer's Zeichen: es besteht aus einem grossen und einem kleineren gothischen A., die auf folgende Art ineinander gestellt sind: Manche Platten tragen zugleich das Monogramm des Künstlers und seinen ganz ausgeschriebenen Namen: Andrea Andreani oder Andriani.

s. Baglione, Le Vite de'Pittori etc. Napoli 1733. p. 276. — Bartsch, Peintre-Graveur. XII. — Malpé, Notices sur les graveurs. I. 13. — Joubert, Manuel de l'amateur d'estampes. I. 163. — Zanetti, Catalogue raisonné du Cabinet du comte de Cicognara. pp. 41—56. — Passavant, Peintre-Graveur. VI. 220.

I. Von Andreani eigenhändig geschnittene Blätter.

1—4) Vier Bruchstücke aus dem Mosaikfussboden des Domes in Siena, nach Dom. Beccafumi.

1) Eva, nach dem Falle, auf den Knieen am Fusse eines Baumes, bedeckt ihre Blösse mit Feigenblättern. Unten links in einem ausgesparten Raum: Mecarino Inventor. Andª Intagliatre. Mantno. al S. Ottavio Pertiani Canonico del Duomo di Siena dedicò l'anno MD. LXXXVII. (1587). Helldunkel von 3 Platten. Fol. B. XII. No. 1, wo irrig die Jahrzahl 1586 angegeben ist.

2) Abel kniet vor dem Altar, auf welchem das Opferfeuer brennt. Helldunkel von 3 Platten. Fol. B. XII. No. 2. Obschon sich auf diesem Blatte weder Monogramm noch Name befindet, zweifle ich nicht, dass es von Andriani ausgeführt ist. Bartsch behauptet, unten links stehe ein Monogramm: , das Ugo Carpensis gelesen, also auf Ugo da Carpi bezogen werden könne; das Blatt sei jedoch mittelmässig geschnitten und gehöre zu seinen frühesten Arbeiten. Der gewöhnlichsten Annahme zufolge begann Beccafumi's Antheil bei der musivischen Ausschmückung des Fussbodens im Dom zu Siena erst um 1546; Ugo da Carpi kann demnach dieses Blatt nicht verfertigt haben, selbst wenn seine Thätigkeit bis 1536 d. h. bis in sein achtzigstes Jahr gereicht hätte, und an eine Jugendarbeit dieses Meisters wäre vollends nicht zu denken. Die neuern Ausleger erklären die Buchstaben Cavaliere Vanni, welcher die Komposition auf die Holzplatte gezeichnet hätte. Diese Konjektur ist ebenso unzulässig, überdies ganz unnöthig. Ich habe mich vergebens nach jenem Monogramm umgesehen. Was Bartsch dafür hielt, das ist nichts als eine Zufälligkeit des Tondrucks an einer dunkeln Stelle des Terrains. Man muss schon viel guten Willen mitbringen, wenn man in dieser Zufälligkeit ein grosses lateinisches C erkennen will, und es erfordert wahrlich das allergefälligste Auge von der Welt, in der Sichel dieses grossen C noch ein kleines V zu entdecken. Nichtsdestoweniger ist dieses imaginäre Monogramm des Ugo da Carpi aus dem Peintre-Graveur von Bartsch in Brulliot's »Monogrammenlexikon« und in Nagler's »Monogrammisten« übergegangen.

3) Abraham's Opfer auf Moriah. Oben links: Sarah's Abschied von Isaak; unten auf

derselben Seite: Diener mit Isaak. Oben rechts: der Engel zu Abraham redend; an derselben Seite unten: Gefolge Abraham's. In der Mitte: Abraham, wie er im Begriff ist seinen Sohn zu opfern. Helldunkel von 3 Platten; 10 Stücke. Auf dem zweiten Blatt, von der linken Seite her, folgende Widmung: Al Ser^mo^ S^ri^ il Sr Franc^o^ M^a^ della Rovere Duca d'Urb. et



Fra de nobiliss^e^ pitture di chiaro scuro, ch' adornano il marmoreo Pavim^to^, del Duomo di Siena, v'ha quella del figlio d'Abrå. offerto in sacrificio: inventione di Dm̃ico Beccafumi pittore Senese: la q^le^. Andrea Andriano da Mantova ha ridotto in q^a^ breve forma: riponendo intorno adessa tutte le forze del suo ingegno: così come tutto l'affetto del cuore la dona é dedica al chiariss^o^ nome di V. A. che per l'egregie sue virtù viverà glorioso, mentre 'haurà vita il mondo. In Siena à di XIJ. di Novembre. MDLXXXVJ. gr. qu. Fol. Br. 1710 mill. H. 755 mill. — B. XII. No. 4.

Ausnehmend schönes Stück. Zanetti erwähnt einen zweiten Plattenzustand, wovon ich kein Exemplar gesehen habe. Hier ist die Platte von dem Verleger Vincenzio Serafini dem Cesare Menconi von Perugia dedizirt, 15. März 1634; Andreani wird nicht mehr darauf genannt, und in der neuen Dedikation heisst es: diese Darstellung erschien vor 40 Jahren als herrliches Werk des Cavaliere Francesco Vanni. Dass der genannte Maler nicht der Verfertiger des Holzschnittes ist, versteht sich von selbst, und es fragt sich sehr, ob er dazu die Aufzeichnung machte; denn als jenes Clairobscür zum ersten Mal herausgegeben wurde, hatte Franc. Vanni kaum sein zwanzigstes Jahr zurückgelegt.

4) Historie von Moses. Links, oben: Aaron spricht zum Volke Israel; auf derselben Seite, unten: Aaron wirft die Geschmeide und Kleinodien, welche die israelitischen Frauen zum Guss des goldenen Kalbes herbeibringen, ins Feuer. Rechts, oben: die Kinder Levi tödten die abtrünnigen Stämme; an derselben Seite, unten: die Israeliten tanzen um das goldene Kalb. Zwischen diesen vier figurenreichen Darstellungen, in der Mitte, oben: Moses, wie er knieend auf dem Gipfel des Sinai die Gesetztafeln aus den Händen Jehova's empfängt; in der Mitte, unten: Moses, wie er, am Fuss des Berges stehend, beim Anblick des Gräuels der Abgötterei die Gesetztafeln mit beiden Händen in die Höhe hebt, um sie durch den Wurf an den Boden zu zerschmettern. Rechts unten, auf einer Tafel, folgende Inschrift: All Illm^o^. et R^mo^. Sig. Il Sig. Card^le^. Scipion Gonzaga. Per inventione di Domenico Beccafumi detto Mecarino Pittor Senese Ecc^mo^. si scorge sul' pavimento del Duomo di Siena la presente historia di Moise in varij marmi intarsiata, et delineata a modo d'un gratioso et admirabile disegno in chiaro scuro; il quale Andrea Andriani da Mantova ha intagliato, stampato et di grande in questa forma ridotto, et à V. S. I. et R^ma^. dona e dedica. Anno MDLXXXX in Siena. Gegen die Mitte, unten, bei den Füssen des Moses:

, Franciscus Vannius
Pictor Senen:
Delineavit.

Grosses Helldunkel von 3 Platten und zwölf zusammengehörigen Stücken. Br. 1090 mill.; H. 1020 mill. — B. XII. p. 24.

Bartsch kannte von diesem Meisterstück nur den einfachen Holzschnitt, worauf sich noch keine Inschriften zu befinden scheinen; sie sind wenigstens von ihm nicht erwähnt, auch bei andern Kunstgeschichtsschreibern nicht angegeben, und desshalb hier vollständig mitgetheilt. Zanetti behauptet, es gebe vier Plattenzustände, die ich nicht aus eigener Anschauung kenne und daher auch nicht verbürge.

I. Mit der Dedikation an den Kardinal Scipione Gonzaga.
II. Mit dieser Dedikation und mit der Inschrift: Franciscus Vannius pictor senen. delineavit.
III. Mit der oben zitirten Inschrift, aber ohne die Dedikation.
IV. Mit der Dedikation an Francesco Maria Spinola von dem Sieneser Michelangelo Vanni, Sohn des Francesco Vanni, 15. Dezember 1644.

Eine andere Abtheilung des Mosaikfussbodens im Dom von Siena, nämlich die Vorstellung des Moses wie er Wasser aus dem Felsen schlägt, nach der Komposition des D. Beccafumi, ist von einem Ungenannten in Holz geschnitten und besteht aus vier Stücken, die, wenn sie verbunden zusammen sind, einen fünf Fuss langen Fries bilden. Auf einem Stück dieses Frieses liest man das folgende Monogramm, das ich nirgends verzeichnet finde und nicht zu deuten weiss: T. C. I. C. G. 1584. Die Konturen dieses mit zwei Platten gedruckten Clairobscür sind schlecht gezeichnet, und die Schatten darauf nicht besser gegeben.

5) Der Untergang Pharao's und seines Heeres im rothen Meer. Nach Tizian. Man liest darauf folgende Inschrift: Titian inventor.  intagliator Mantuano Al S. Fabio Bonsignori. Gentilhuomo sanese dedica l'anno 1589. Siena. Helldunkel von drei Platten und vier zusammengehörigen Stücken. Verkleinerung des 1549 von Domenico dalle Greche verfertigten grossen Holzschnittes derselben Darstellung. qu. Fol. max. B. XII. No. 6.

Sehr seltenes Hauptblatt.

6) Der junge Tobias und der Engel Raphael. Nach Raffaello Motta, genannt Raffaellino da Reggio. Helldunkel von drei Platten. Fol. B. XII. 27. No. 9. Das Blatt ist hier einem ungenannten Formschneider zugeschrieben. Agostino

Caracci hat dieselbe Komposition 1581 in Kupfer gestochen.

7) Anbetung der Könige. Nach Tommaso Luini, genannt il Caravaggino. Oben in der Luft, rechts, fliegen drei Engel. In der Mitte, unten: LVVIN. INV. Helldunkel von 4 Platten. qu. Fol. B. XII. 30. No. 4.

Ich bezweifle nicht, dass dieses Clairobscür von A. Andreani ausgeführt ist, obschon er weder seinen Namen noch sein Zeichen darauf gesetzt hat; wahrscheinlich gehört es seiner ersten Zeit an.

8) Anbetung der Könige. Nach Raff. Motta. Unten, rechts: RAPHAEL. REG. INVENT. Helldunkel von 4 Platten. gr. Fol. B. XII. 31. No. 5, wo es einem unbekannten Formschneider zugeschrieben ist.

9) Maria, in halber Figur, betet das schlafende Christuskind an. Nach Francesco Vanni. Helldunkel von 2 Platten. Fol. B. XII. 56, No. 11. Hier wird das Blatt einem Ungenannten beigelegt. Man findet freilich darauf weder Namen noch Zeichen. Doch zweifle ich nicht, dass dieses vortreffliche Clairobscür von A. Andreani herrührt; er stand in Verbindung mit Fr. Vanni, der ihm die Historie des Moses, nach Beccafumi's Darstellung im Mosaikfussboden des Domes zu Siena, auf die Holzplatte zeichnete. Wir besitzen von Fr. Vanni eine sehr schöne kleine Radirung, die nach der obenerwähnten Madonna ausgeführt und von 1591 oder 1594 (die letzte Zahl hat eine sehr undeutliche Form) datirt ist. Der ältere Cornelis Galle hat ebenfalls einen zierlichen Kupferstich nach dieser Komposition verfertigt.

10) Maria mit dem Christuskinde und dem kleinen Johannes. Nach Alessandro Casolani. Unter dem Einfassungsstrich [Monogramm] Al Sig. Panfilo Beringucci nobile senese. Andrea Andreani Intagliatore in Siena 1591. Helldunkel von 3 Platten. Fol. B. XII. 57, No. 13.

11) Pilatus wäscht sich die Hände. Nach dem Basrelief des Jean Boulogne (aus Douai) in der Kapelle del Succorso, hinter dem Chor der Kirche La Nunziata in Florenz. Links, an der vordersten Stufe des Prätorsitzes, das Datum 1585, in gothischen Ziffern seltsamer Form ausgedrückt:

[Datum in gothischen Ziffern]

Rechts, auf dem Schilde eines römischen Soldaten, liest man: Gianbologna scolpi — Andrea Andriano — lo'ntagliatore — A. Giovambatista Deti gentil'huomo fiorentino. gr. qu. Fol. B. XII. 41, No. 19.

Dies ist eines der besten Helldunkel, die von A. Andreani geschnitten sind; doch herrscht darin eine gewisse Trockenheit, wie in allen seinen Werken. Zanetti versichert, es gebe Abdrücke, wo an der Stelle der Dedikation an Deti das Datum vom 3. Sept. 1618, und anstatt des Jahres 1585 an der Stufe des Prätorsitzes die Inschrift: ANTONIVS CREMONEsis. F. stehe. Dieser Antonio von Cremona ist Antonio Campi, von welchem sehr schöne Clairobscüre vorhanden sind, der aber an obigem Helldunkel schwerlich Antheil hat und darauf nur als Verleger oder als Wiederhersteller genannt scheint.

12) Die Kreuztragung. Nach A. Casolani. Unter dem Einfassungsstrich: [Monogramm] Al Sig. Fabio Buonsignori Nobile Senese Andrea Andreani Intagliatore in Siena 1591. Helldunkel von 3 Platten. Fol. B. XII. 42, No. 21.

13) Die Kreuztragung. Nach Francesco Vanni. Komposition von zwei Figuren. Rechts, Maria in Thränen und die Arme ausbreitend, begegnet dem Heiland, der unter der Last seines Kreuzes zusammensinkt. Hintergrund, Landschaft mit Bergen und Gebäuden. Im Vordergrunde, gegen rechts, auf dem Terrain, das Zeichen A. Andreani's, in ziemlich kleinen Buchstaben und auf folgende Art ausgedrückt: [Monogramm]

Unten, in einem Zwischenrande: Qui non accipit crucem suam et sequitur me, non est me dignus (in grossen lateinischen Buchstaben). qu. Fol. Br. 200 mill.; H. 150 mill.

Einfacher Holzschnitt, allem Anschein nach das Original des von Justus Sadeler nach derselben Komposition ausgeführten Kupferstiches. Der Holzschnitt ist weit mehr im Geist und Geschmack des Autors; man findet darauf nicht Vanni's Namen, wie auf Sadeler's Kupferstich, der nach der andern Seite als der Holzschnitt hingewendet ist. Die Inschrift ist gleichlautend auf beiden Platten.

14) Christus wird ans Kreuz geheftet. Nach einem unbekannten italienischen Meister, vielleicht nach A. Casolani. Komposition von 3 Figuren. Maria, auf den Knieen, verehrt mit gefalteten Händen den göttlichen Sohn; bei ihr ein Henkersknecht, welcher den Heiland ans Kreuz nagelt. Im Rande: O vos omnes etc. Fol. H. 230 mill.; Br. 156 mill.

So beschrieben bei Zani Encicl. II. VIII. 6. No. 2. Hier wird nicht gesagt, ob das Blatt einfacher Holzschnitt oder Clairobscür ist.

15) Eine Pietà. Nach A. Casolani. Christus, vom Kreuz herabgenommen und an die Erde gelegt, wird von Johannes gehalten; rechts eilen zwei heilige Frauen der ohnmächtig zusammensinkenden Maria zu Hülfe; eine dritte heilige Frau, mit gefalteten Händen, steht im Hintergrunde. Unten, rechts, auf einem Kartel liest man: Vincentio Gonzagae Mantuae et Monteferrati duci serenissimo etc. ab Alexandro Casulano Senensi lineis coloribusque ductum opus domi Octavi Plenatis Canonici ab Andrea vero Andriano Mantuano variis novisque ligneis formis incisum ac intimo cordis affectu dicatum. Senis M.D.XCIII. Grosses Helldunkel von 3 Platten und auf 8 Blättern. H. 1750 mill.; Br. 1210 mill. Das seltenste und grösste von allen Clairobscüren des Meisters.

16) Die Grablegung. Nach Raff. Motta. Der Leichnam Christi wird von Joseph von Arimathia gehalten; vorne Maria ohnmächtig hingesunken; bei ihr zwei heilige Frauen. Im Hintergrunde, links, der trauernde Johannes. Unten links: Raff. da Reggio Invent. Andrea Andriani mant.

Intagliatore all Ill. et l'ec^{mo}. Sig^{r}. Don Giovanni Medici. 1585. Helldunkel von 4 Platten. gr. Fol. B. XII. 44. No. 24. Ein gutes Blatt, aber nicht, wie Zanetti meint, das schönste, das je von A. Andreani verfertigt worden.

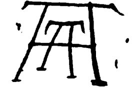
I. Im blossen Umriss, jedoch mit derselben Inschr. Sehr schön und selten. *Notiz von L. Gruner.*

17) Die Grablegung. Nach Giuseppe Scolari. Unten rechts: Giusepe Scolari Vesentino pittore Ecelente invent. [Monogramm] In Mantova. Helldunkel von 4 Platten, auf zwei Blättern. qu. Fol. B. XII. 45. No. 25.

Durch die obige Bezeichnung wird offenbar A. Andreani als Verfertiger dieses Helldunkels angegeben; er soll aber, wie neuere Kunstkritiker versichern, bloss zu den drei restaurirten Platten von A. Ghandini's Clairobscür eine vierte hinzugeschnitten und damit einen neuen Abdruck veranstaltet haben. In diesem Fall müssen Abdrücke vor Andreani's Monogramm existiren. Mariette und Bartsch kannten keinen derartigen Abdruck; mir ist ebenfalls kein solches Exemplar vorgekommen, und ich habe desshalb jenem Camaieu seine Stelle gelassen unter den von A. Andreani eigenhändig geschnittenen Stücken. Existirt dieses Blatt aber wirklich in Abdrücken mit Ghandini's Namen und ohne Andreani's Monogramm, so wäre es in die zweite Klasse der Werke unseres Formschneiders, d. h. unter die von ihm wiederherausgegebenen Arbeiten früherer Meister zu setzen.

18) Johannes schreibt die Offenbarung. Nach A. Dürer. Fol. — Einfacher Holzschnitt. Gegenseitige Kopie mit einigen Abänderungen nach A. Dürer. Titelblatt der Holzschnittapokalypse (B. No. 60). Zani, II. IX. 297 (Ann.) sagt: dieser Holzschnitt sei fast nicht aufzufinden; es stehe darauf ein lateinisches Distichon an die Virgo Parens etc., und eine Dedikation an die ehrwürdige Nonne Allerheiligen, Schwester Nicola Beringucci; am Ende der Dedikation folge das Zeichen AA. Mir ist diese Kopie unbekannt, und ich finde sie auch nicht angegeben bei Heller, No. 1652. — Doch ist sie angeführt im Katalog Santarelli No. 2164 (Leipzig 1871), woselbst auch der Wortlaut der Dedikation (*Notiz von Drugulin*).

19) Der hl. Longinus und der hl. Andreas; sie halten das goldene Tabernakel mit köstlichen Tropfen vom Blute Christi, die in Mantua aufbewahrt sind. Zwischen dem ersten und zweiten Einfassungsstrich liest man rings herum folgende erläuternde Inschrift: Furono dal glorioso Martire Longino santo portate in questa citta di Mantova alcune grocciole del pretioso Sangue di Giesu Christo sparso su la croce, quali furono rivelate dell' apostolo Andrea Santo ad un' certo Adelberto huomo divotissimo, e poi da esso alla Signora Comtessa Beatrice moglie di Bonifacio signor di Mantova. quali groccioli sono riserbate in un' Tabernacolo d'oro. E nel giorno del Ascensione di Nostro Signore vengono mostrate con grandissima solennità e pompa al popolo nel famosissimo Tempio di esso Sant Andrea, et anco nel giorno del Venerdi Santo circa un' hora di notte si ripongono sopra l'Altar maggiore nobilissimamente illuminato, che per lo spatio di cinque hore vengono dal popolo divotissimamenta e con bellissimo ordine adorate. ∿ ∿ Per hunc sanguinem tuum pretiosum libera nos Domine e morte perpetua et vos Sancti orate pro me, et omnibus Christi fidelibus. Amen.



Mantoũ. F. Helldunkel von 3 Platten. H. 308 mill.; Br. 248 mill. B. XII. 76. No. 24. Hier heissen die beiden Heiligen irrigerweise »Philippus und Mathias«, und wird das Blatt eben so irrig einem ungenannten Formschneider zugeschrieben, weil Bartsch nur Abdrücke mit der abgeschnittenen Umschrift gesehen hatte. Diese Umschrift findet sich auch sonst nirgends mitgetheilt; wir haben daher für die Sammler von Clairobscürblättern dieselbe hier zum ersten mal vollständig und genau wiederholt.

20) Der hl. Franziskus von Assisi. Nach A. Casolani. In der Ecke unten, rechts:



unter dem Einfassungsstrich:



Alla nobiliss^{ma}. Sig^{ra}. Sulpitia Malavolti delli Beringhucci. Andrea Andreani Intagl^{re}. In Siena. 1591. Helldunkel von 3 Platten. Fol. B. XII. 81. No. 30.

21) Der Triumph des christlichen Glaubens. Nach Tizian, und zwar wie Baglione ausdrücklich versichert, nach einem zu Padua an der Wand eines Säulenganges in Fresko gemalten Friese. Der Zug geht von rechts nach links; an seiner Spitze schwebt ein Engel, das Kreuz in der Linken haltend, und weist den Weg. Voran, unsere Stammeltern Adam und Eva, Abel und Noah mit der Arche; sodann die Patriarchen, Moses mit den Gesetztafeln, Aaron, Josua, Jonas, Abraham und der kleine Isaak, David mit der Harfe; ferner die Sibyllen, wehende Fahnen tragend; die grossen Propheten, Jesaias voran, posaunenblasende Engel und die unschuldigen Kindlein nebst dem reuigen Schächer mit seinem Kreuz. In der Mitte des Zuges erscheint Christus, auf einer Himmelskugel sitzend und auf einem Triumphwagen einherfahrend, welcher die vier evangelischen Thiere als Vorspann hat und von den vier Kirchenvätern geschoben wird. Hinter dem Wagen Christi folgen Johannes der Täufer, die Apostel, die hh. Märtyrer Stephanus, Laurentius, Longinus, Rochus, Georg, Christoph, die Beichtiger und die hh. Frauen. Formschnitt von einer Holzplatte, auf 8 Blättern, die in der Reihenfolge von links nach rechts mit den Buchstaben A—H bezeichnet sind, um anzuzeigen, wie sie an einander gereiht werden müssen. Das Ganze ist zusammen 1950 mill. breit und 390 mill. hoch. B. XII. 91. No. 9. Vgl. Naumann, Archiv für die zeichnenden Künste, V. 225—226 und XIII. 106. Der Verfasser der hier mitgetheilten Abhandlung, Herr H. Segelken, unterscheidet vier

Plattenzustände, von welchen ich nur den ersten und letzten kenne.

I. Das erste der acht Stücke (Blatt A) hat links unten auf einer Tafel die Inschrift: TITIAN. INVEN. Andreas Andrianus fecit et dicavit D. Jacobo Ligotiae pic. M. Duc. Etruriae. ROMÆ. Ohne Datum. Aeuserst selten.

Nach dem in der Wiener Hofbibliothek befindlichen Abdruck dieser Art ist die lithographirte Kopie von Robert Theer (1836) ausgeführt.

II. Die Tafel mit der Inschrift ist herausgenommen und an ihrer Stelle ein weisser Raum gelassen.

III. Der leere Raum der weggenommenen Schrifttafel hat die Adresse: Calisto Ferrante Formi. Romae, 1608.

IV. Mit folgender Inschrift: Il triomfo di Christo, inventione di Titiano. All' illustre e molto excell. Sig. Guido Reni Santa Fede Giovanni Orlandi D. 1612. Dieser Orlandi war Kupferstichhändler in Rom. Guido Reni mit dem Beinamen Santa Fede ist etwas Sonderbares.

Nach dieser berühmten Komposition Tizian's existirt ein älterer Holzschnitt, der nicht so sauber, sorgsam und gleichmässig ausgeführt ist als der Andreani'sche, aber in seiner derberen, keckeren und kräftigeren Behandlungsweise mehr von dem Geist und Charakter des Originals an sich hat. Er ist das Werk eines unbekannten deutschen Formschneiders und viel seltener als der Andreani'sche. Er führt als Titel einen Vers aus der ersten Epistel Pauli an die Korinther, der auf den frühesten Abdrücken in deutscher, auf den späteren in französischer Sprache abgefasst ist. Th. de Bry, am Ende des 16. Jahrh., stach die Vorstellung Tizian's in kleinem Format und in Vignettenart, wobei Styl und Charakter dieses Meisters völlig abhanden gekommen sind.

22) Die sechs Heiligen. Nach der untern Hälfte des berühmten, ursprünglich für die Kirche S. Niccolò de'Frari in Venedig gemalten, gegenwärtig in der Galerie des Vatikans befindlichen Altarblatts von Tizian, dessen oberer Theil die auf Wolken thronende Maria mit dem Christuskinde darstellt, nach welchen jene Heiligen begeistert emporschauen. Links die hl. Katharina; weiter nach rechts der hl. Nikolaus, Bischof von Myra, der hl. Petrus, der hl. Antonius von Padua, der hl. Franziskus und der hl. Sebastian. Rechts, an dem untern Ende eines an der Erde liegenden Säulenschafts, liest man folgende Inschrift:

TITIAN INVEN

 INTAGLIAT

MANTOANO:

A FABIO BVONS (Abkürzung von Buonsignori)
NOBIL SENESE.

Gegenseitige Kopie nach Boldrini's Holzschnitt. Der Hintergrund ist im Original mit einfachen Schraffirungen bedeckt, in der Kopie dagegen weiss. Einfacher Holzschnitt, vortrefflich und selten. Bartsch kannte ihn nicht. qu. Fol. Br. 531 mill., H. 368 und 376 mill.

23) Maria betrachtet das auf ihrem Schoosse ruhende Christuskind; vor ihr ein anbetender heiliger Bischof in halber Figur. Nach A. Casolani. Unter dem Einfassungsstrich:

 Pittore senese inventore

Andrea Mantuano Intagliatore.
Al. Sig. Mutio Pecci nobile
Senese. In Siena. 1591.

Helldunkel von 3 Platten. Fol. B. XII. 63. No. 22.

24) Maria, halbe Figur, hält in ihren Armen das stehende Christuskind, welchem der kleine Johannes einen Vogel überreicht; dabei der hl. Franziskus und die hl. Katharina von Siena oder die hl. Klara. Nach Jacopo Ligozzi. Oben, links, auf einer Tafel: Jacopo Ligozia Veronese pittor del sereniss. Gran Duca d̃ Toscana. Inven. — Andrea Andriano Mant. Intagliator. All Ill. Signor. Nicolo Gaddi in Fiorenza. 1585. Helldunkel von 4 Platten. gr. Fol. B. XII. 67. No. 27.

Es gibt Abdrücke in sehr dunkeln Farben, die sehr schön sind. Nach Bartsch existiren drei Plattenzustände, wovon ich nur den ersten kenne. Nach Mittheilung von *L. Gruner* kommt es auch im blossen Umriss (d. h. schwarze Platte) vor, mit der Inschrift.

I. Mit der obigen Inschrift.

II. Oben rechts, über dem Fenster, die Adresse: HAINRICH STACKER EXC. MONACHII.

III. Diese Adresse ist fortgenommen und ihre Stelle leer gelassen.

25) Liebe, Irrwahn, Unwissenheit und Meinung fesseln die Tugend; allegorische Vorstellung. Nach Jacopo Ligozzi. Helldunkel von 4 Platten. gr. Fol. B. XII. 130. No. 9, wo die Plattenzustände unrichtig angegeben sind. *Die* richtige Folge ist:

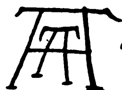
I. Unten in der Ecke links, auf einem Würfel: FRANCISCO MEDICI sereniss° Magno Ethruriae Duci Andreas Andreanus incisit ac dicavit (das Stück wurde also auf Bestellung des Grossherzogs ausgeführt). Auf der Schmalseite desselben Würfels: Jacobus Ligotius Veroneñ invenit ac pinxit. In der rechten Ecke, auf der Schmalseite eines andern Würfels: Firenze. 1585.

II. Die Inschrift in der rechten Ecke ist erweitert und lautet folgendermassen: In Firenze 1585. — Lettere vocale figurate. A. Amore. E. Errore. I. Ignoranza. O. Opinio. V. Virtu.

Nach Mittheilung von *L. Gruner* kommt das Bl. im blossen Umriss vor. Die Inschr. auf dem Würfel (Firenze 1585) ist während des Druckens zugedeckt worden, doch sieht man eine Spur des F. Die Inschrift auf der linken Seite fehlt, doch (obgleich man keine Spur sieht) ist sie wol auch zugedeckt worden. Der Würfel zur Rechten hat keine Breitseite.

26) Der christliche Glaubensheld oder vielmehr eine Allegorie auf die Erlösung und Belohnung des Christen, der, wie der Apostel Paulus im zweiten Briefe an den Timotheus sagt, seinen guten Kampf gekämpft, den Lauf vollendet, den Glau-

ben gehalten hat, und dafür aus den Händen des gerechten Richters die Krone der Gerechtigkeit empfängt. Nach Battista Franco, genannt il Semolei. Unten links predigt Paulus einer vor ihm an der Erde sitzenden Gruppe von Zuhörern beider Geschlechter, welchen das Himmelreich bereitet ist. Dahinter erscheinen die drei göttlichen Tugenden: Glaube, Liebe, Hoffnung, und dicht dabei, ein antik gewappneter Streiter, vom heiligen Geist überschwebt und mit Schild und blankem Schwert auf eine Rotte Teufel und den Tod eindringend, von welchen die Einen mit brennenden Fackeln, der Andere mit der Sense heranstürmen. Rechts unten öffnet sich der Höllenschlund, wo die zum ewigen Feuer Verdammten von grinsenden Teufeln gepeinigt werden. Oben, in einer Glorie von Engeln, welche theilweise die Marterwerkzeuge der Passion tragen, erscheint Christus, das Siegesbanner in der Linken haltend und mit der Rechten dem vor ihm knieenden wackeren und getreuen Kämpfer die Krone aufsetzend. Unten in der Ecke links auf einer Tafel: Superiorum permisum; weiter nach der Mitte hin auf einem Täfelchen: B. F. (Monogramm des Battista Franco). In dem von zwei Einfassungsstrichen gebildeten Aussenrande liest man: Bonum certamen certavi, cursum consumavi, fidem servavi, in reliquo reposita est mihi corona justitia. Pauli apo. ad Timot. c. IIII.


, FECIT ANNO D. MDCX. MANTVÆ.

Helldunkel von 3 Platten. gr. Fol. B. XII. 136. No. 14. — Ich weiss nicht, warum Bartsch sagt, dieses Stück sei vielleicht auch von A. Andreani geschnitten, da er doch selbst die Inschrift anführt, wo sich dieser Künstler ausdrücklich als Autor nennt.

Es gibt nach Mittheilung von *L. Gruner* auch Abdr. von zwei Platten, von denen die eine so schwach ist, dass das Ganze wie ein Umriss einer Platte erscheint.

I. Vor der Dedikation.

II. Mit folgender Dedikation unter dem zweiten Einfassungsstrich: All' illustriss° et R°. Mons. Il Sig. Lodovico Gonzaga digniss. Primicerio Della Chiesa di S. Andrea di Mantova Patrone mio osservandiss°. Essendo longo tempo stato come sepolto nelle mie mani questo nobile dissegno del Semoleo, et parendomi di far torto alla professione donata mi da Dio, mi son finalmente rissolto, forlo uscire in luce in questo intaglio, et in questa nuova forma di stampare in legno sotto il chiarissimo nome di V. S. Illma. accio che da quella (merce della sua gentilissima natura) habbi felice patrocinio, sotto del q̇le vivēdo gli facio humilissimamente riverenza. DIVS Illma.

Devotiss° Servitore
Andrea Andriani Mant°. —
ƆIC Ɔ I CX.

Bei Malaspina V. II. p. 200 ist hiervon eine gestochene Kopie von Meyer erwähnt.

27) Der Triumph des Todes oder Allegorie auf den Tod. Nach Giov. Fortuna Fortunio. Eine Art Grabmonument in Form eines Portals, an dessen Seitenständern Todtengerippe als Karyatiden angebracht sind. Die Fussgestelle dieser Ständer zeigen zwei Schilde mit Todtenköpfen und Inschriften: Memento mori. — Memorare novissima. Unten in der Mitte, auf der letzten Stufe, ist ein offener Sarg mit einem Leichnam. An der Sargplatte liest man zwischen zwei Todtenschädeln die Inschrift:

Tria sunt vere
Quae me faciumt flere. Diese Inschrift ist am Sockel folgendermassen erläutert:
Primum quidem durum, quia nescio me moriturum —
Secundum vero plango, quia morior et nescio quando —
Tertium autem flebo, quia nescio ubi monebo.

Ueber dem Grabe liegen zwei weibliche Figuren, ganz eingehüllt, das Gewand über das Gesicht herabgezogen und den Kopf vorübergebeugt; auf dem Rücken der einen sitzt eine grosse Ohreule; auf dem Rücken der andern bemerkt man ein Schiffsvordertheil mit einem weiblichen Brustbilde. Den mittelsten Theil des Monuments füllt ein Zifferblatt oder Rad, zwischen dessen Speichen Todtenköpfe mit der päpstlichen Tiara, mit Bischofsmützen, Fürstenkronen u. s. w. wunderlich aufgeputzt sind. Die Stelle der Nabe ist weiss gelassen für das Aufnehmen einer kleinen runden Scheibe, die oben rechts im Rande abgebildet und dazu bestimmt ist, herausgeschnitten und an der leergebliebenen Stelle in der Mitte des Rades so befestigt zu werden, dass sie sich herumdrehen lässt. Der darauf in halber Figur vorgestellte Tod hält in der Hand ein Täfelchen mit der Inschrift: MVS. Diese Sylbe ergänzt jedesmal, wenn die Scheibe sich um ihre Achse dreht, die acht in den Speichen des Rades befindlichen Inschriften:

Unde superbi —
Quod est homo nisi li —
De limo pri —
Morte vitare nequi —
Cum nos terra si —
Terra est quasi fi —
Et ideo studea —
Ut Deo placea —

Auf dem Reifen des Rades steht geschrieben: Statutum est omnibus hominibus semel mori, Post hoc autem judicium. Ueber dem Rade sind die Figuren von Adam und Eva. Das Balkengesims des Portals enthält auf zwei Tafeln folgende Worte: ΜΝΗΜΟΝΕVΕ ΑΠΟΨVΧΕΙΝ; und auf dem Friese liest man: ITER AD VITAM. Zwei an den Kapitälen der Seitenständer aufgehängte Wappenschilde führen die Devisen: Bonis bona. — Malis mala. — Der obere Theil des Monuments ist eine Art Felsengrotte, an deren Schwelle die drei Parzen sitzen. Auf dem Giebelfelde, womit die Grotte abschliesst, ist eine Decke ausgebreitet als Unterlage für ein Wappenschild, das einen Todtenkopf zeigt und zum Helmschmuck ein Stundenglas und zwei knochendürre Arme hat, welche einen Felsblock in die Höhe halten und den Aufsatz auf der Spitze des Giebelfeldes bilden — ein vom letzten Blatt des Holbein'schen Todtentanzes hergenommenes Motiv. — An den schrägen Abläu-

fen des Giebelfeldes sitzen trauernde Genien, welche brennende Fackeln auslöschen. Neben der Grotte und dem Giebelfelde erheben sich Pyramiden, die an der Vorderseite mit Hieroglyphen verziert und auf der Spitze mit kreuztragenden Todtenschädeln besetzt sind. Unten in der Ecke links: Illri. D. Petro Caballo I. C. Pontrem'. Relig. D. Steph. Ordinisq milit. Sermi. M. D. Hetr. Auditori Dign. Joh. Fortuna Fortunius Inven. Sen. MDLXXXVIII. Im untersten Rande des Absatzes rechts: 

Helldunkel von 4 Platten. gr. Fol. B. XII. 135. No. 13.

Dieses Stück ist selten und durch die manierirte Auffassung des Gegenstandes, durch die wunderliche Vermischung des Christlichen und Heidnischen und durch die sonderbare Zusammenstellung der Motive, Ornamente und Inschriften für Sitte und Geist der damaligen Zeit so charakteristisch, dass uns angemessen schien, es ausführlich zu beschreiben, um so mehr, als bei Bartsch und in andern Werken sich nichts Genaues und Verständliches darüber findet.

I. Ohne die kleine Scheibe mit der Sylbe: MVS.

II. Mit dieser Scheibe.

28—30) Ein Römer entführt eine Sabinerin, die er aufgehoben in seinen Armen hat, während zu seinen Füssen ein Sabiner am Boden liegt. Drei verschiedene Ansichten der berühmten Marmorgruppe des Sabinerraubes von Jean Boulogne, auf der Piazza del Palazzo vecchio, in der Loggia dei Lanzi, in Florenz.

28) Der Römer ist nach links hingewendet und im Profil gesehen. Unten in der Ecke links, auf einer Tafel, folgende Inschrift: Raptā Sabinā ā Joa: Bolog. marm. exculptā Andreas Andreanᵒ. Mant. īcīt atqȝ Equiti NIOC. Gaddio dicavit. MDLXXXIIII. Flor. Helldunkel von 4 Platten. Fol. B. XII. p. 93. No. 1.

29) Der Römer ist fast von hinten gesehen und nach rechts hingewendet. Unten in der Ecke rechts, auf einer Tafel: Raptā Sabinam ā Io. Bolog. marm. excul. Andreas Andreanᵒ. Māt: incisit, atq. Bernard Vechiett dicavit año M. D. LXXXIIII. Helldunkel von 4 Platten. Fol. B. XII. 93. No. 2.

Nach W. *Drugulin's* Mittheilung kommt das Bl. noch vor:

I. Mit Bernard. Vecchiett. Von vier Platten.

II. Bernardum Vecchiettum. Von drei Platten.

30) Die Gruppe in derselben Ansicht wie auf dem vorhergehenden Blatt. Die Platte ist etwas grösser als die beiden andern Platten, und die Schatten sind mit Kreuzschraffirungen ausgedrückt. Unten in der Ecke rechts, auf einer Tafel: Hoc opus exculpsit Io. Bologna. Andreas Andreanᵒ. incisit atq dicavit ad illustriss. et Eccel. Joannem Medicem. H. 460 mill. Br. 202 mill. B. XII. 94. No. 3.

Dieses Clairobscür ist sehr schön und eigenthümlich; es besteht nur aus zwei Holzplatten, um eine mit weiss aufgehöhete und in den Schatten mit der Feder schraffirte Zeichnung auf farbigem Papier wiederzugeben, wogegen die beiden andern Helldunkel getuschte Zeichnungen nachbilden.

31) Der Raub der Sabinerinnen. Nach dem bronzenen Basrelief des Jean Boulogne, am Piedestal seiner oben beschriebenen Marmorgruppe in Florenz. Helldunkel von 4 Platten auf 3 Blättern. qu. Fol. max. B. XII. 94. No. 4.

I. Auf dem mittleren Blatte liest man unten rechts, an der Vorderseite einer Stufe: Haec est hystoria raptar. Sabinar. in aere Sculptar. per Doũm Io. Bolognam sereniss. magni Etrurᵉᵉ. Ducis sculptorem celeberr.; und am Boden links: Andreas Andrean, Mantuan, eam incisit, impressit. Anno domini. M. D. LXXXV. Florentiae.

II. Die Inschrift des ersten Plattenzustandes ist weggenommen und dafür folgende an die Stelle gesetzt: Illᵐᵒ. Domino Joanni Fuggero etc. Sabinarum raptum a Joanne Bononia sculptore insigni in aereis laminibus celatum ac in Magni Ducis Etruriae foro situm. Andreas A-drianus Mantuanus ligneis formis incisit; et majori quam antea studio elaboratum clarissimi Joannis Fuggeri nomine iterum dicavit. Senis Anno Domini MDLXXXVIJ. Jũnij. Oben auf dem mittleren Blatt, über der Thür eines Hauses, ist das Fugger'sche Wappen angebracht. — Wie aus dieser Inschrift erhellt, will A. Andreani glauben machen, dass er zu der zweiten Auflage ganz neue Platten mit grösserer Sorgfalt als vorher geschnitten habe. Das ist jedoch nicht der Fall. Es sind dieselben Platten, eben so gut gedruckt, aber in unvollkommnerem Zustande und mit anderer Inschrift.

32) Der Triumphzug des Julius Cäsar. Nach den im Auftrage des Markgrafen Francesco Gonzaga für den Saal eines beim Kloster S. Sebastiano in Mantua gelegenen Palastes ausgeführten, gegenwärtig im Schloss Hamptoncourt bei London aufbewahrten Temperabildern des A. Mantegna. Helldunkel von 4 Platten auf neun numerirten Bll., welche den Fries mit dem Triumphzuge abbilden; dazu gehören noch ein Titelblatt und zwei Schlussblätter, so dass die ganze Folge zwölf Blätter begreift. Das Titelblatt, bloss mit drei Platten gedruckt, enthält auf einem Untersatz das lorbeerbekränzte Brustbild des Herzogs Vincenzio Gonzaga, nach der Büste dieses Fürsten auf seinem Grabmal in Mantua, und darunter folgende Dedikation, wovon Bartsch nur die drei ersten und die zwei letzten Zeilen mittheilt, die uns aber für A. Andreani's Erkenntlichkeit gegen seinen Gönner, wie auch in anderer kunsthistorischer Beziehung so interessant erscheint, dass wir sie hier in ihrer ganzen Fassung wiedergeben:

SERᴹᴼ. PRINCIPI VINCĒTIO GÕZAGÆ D. G. MANTVÆ AC MONTISFERRATI OPTIMO DVCI.

TABVLÆ TRIVMPHI CÆSARIS, OLIM NVTV ECCELSI FRANCISCI GONZAGÆ, INCLITÆ VRBIS MANTVÆ TVNC MARCHIONIS IIIJ. PROPE D. SEBASTIANI ÆDES,

IN MAIORI EIVS AVLA, AB ANDREA MANTINEA MANTVANO EA DILIGENTIA PICTÆ, VT IAM PER ANNOS SVPRA CENTVM, NON SOLVM INCOLARVM, VERVM ETIÃ EX VARIIS ORBIS PARTIBVS, ADVENARVM OCVLOS TANQVÃ MIRABILE QVODDAM AD SVI INSPECTIONEM ATTRAHANT, QVEMADMODVM NON SOLVM OPVS IPSV̂ ADHVC OSTENDIT, VERV̂ ETIAM GEORGII VASARI HISTORICI IN VITIS PICTORVM TESTIMONIO COMPROBATVR. ANDREAS ANDRIANVS PARITER MANTVANVS, QVO ABSENTIVM VOLVNTATI, MELIORI QVA POSSET RATIONE SATISFACERET, ET MVNICIPIS TANTI VIRI FAMA LATIVS PER ORA VIRVM ET COMMODIVS VOLITARET. IDCIRCO HIS TYPIS LIGNEIS NOVA SVAꝶ FORMAꝶ ADVERATIOS INCIGIT, TVÆꝗ CELSITVDINIS INVICTO NOMINI OMNIVM VIRTVTIS AMATORVM AVGVSTO MECÆNATI, QVOD IPSVM A SENAȦVM ETIAM SI CARA SIBI VRBE, AD PATRIÂ BENIGNE REVOCAVERIS, QVOD ET AD OPVS PERFICIENDVM ET AD VICTVM NECESSARIA, SPONTE, ATꝗ ABVNDANTISSIME SVPPEDITAVERIS MAXIMA HVMILITATE DICAVIT. — VTINÂ NOVVS HAC ÆTATE VIRIBVS ET ANIMO CÆSAR, SICVTI PAR EST, IMPERIO NOVO, NOVISꝗ POTIARE TRIVMPHIS.

Darunter der Name des Malers Bernardo Malpizzi, welcher die Aufzeichnung auf die Holzplatte machte:

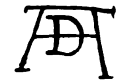
BERNAR. MALPITIVS PICT. MANT. F.
MANTVÆ. M. DXCVIIII.

Die beiden Schlussblätter enthalten das eine sechs, das andere drei korinthische Pilaster, zum Hinsetzen zwischen die Abtheilungen des Frieses, wenn die Blätter der Länge nach an einander gefügt werden. Auf dem vorletzten Schlussblatt (dem eilften der Folge), steht zwischen den zwei ersten Pilastern: IN MANTVA.  1598. an dem Schaft des sechsten Pilasters, gegen unten ist Andreani's Monogramm noch einmal wiederholt. gr. Fol. max. B. XII. 101. No. 11.

Sehr schwer trifft man sämmtliche Blätter dieser Folge von gleichem Farbenton und gleichmässig gutem Druck. Man hat Abdrücke in Schwarz, aber das ist nicht die gute Farbe; es gibt grünliche, die bei weitem schöner, aber auch viel seltener sind. — Bei späteren Abdrücken findet sich auf der Rückseite des eilften Blattes mit sechs Pilastern eine Ansicht der Stadt Mantua (Clairobscür von 3 Platten, qu. Fol.), mit Andreani's Zeichen versehen und 1607 aus Mantua datirt; die drei Pilaster des zwölften Blatts sind daneben noch einmal gedruckt. Ich kenne einen solchen Abdruck nicht aus eigener Ansicht, sondern nur aus Passavant, Peintre-Graveur. VI. 245. No. 112.

33) Die bestrafte römische Buhlerin. Nach B. Malpizzi. Bartsch betitelt dieses Blatt: »Das Feuer unter der Frau«; Andere nennen es »eine Frau, die sich am Feuer wärmt«. Der Gegenstand der Darstellung ist aus einer im Mittelalter sehr geläufigen Sage genommen, die Folgendes erzählt: Der grosse Dichter und »Zauberer« Virgil hatte sich lange um die Gunst einer römischen Buhlerin beworben, die ihm endlich eine Schäferstunde zusagte, unter der Bedingung, dass er sich um Mitternacht unten an dem Thurm, den sie bewohnte, einstellen und in einen Korb, den sie herunterlassen werde, einsteigen solle. Der verliebte Poet that anbefohlenermaßen: er wurde in dem Korbe zwei Stockwerke hoch hinaufgezogen, blieb aber hier hängen und bis in den hellen Tag hinein dem Gespött des römischen Volkes ausgesetzt. Um sich für den ihm angethanen Schimpf zu rächen, liess er alles in Rom befindliche Feuer auslöschen, ohne dass es wieder angezündet werden konnte, wenn man den Brennstoff nicht von den Schamtheilen jener schnöden Spötterin herholte, und noch dazu auf eine Art, dass, da er sich nicht mittheilen liess, Jedermann zu ihr hingehen musste. Diese Bestrafung der römischen Buhlerin ist hier vorgestellt. Sie steht mit aufgehobenem Rock und auseinander gespreizten Beinen auf zwei Sockeln, zwischen welchen auf einer Steinplatte ein loderndes Feuer brennt, so dass Jeder, der sein Licht daran ansteckt, beim Bücken die geheimsten Theile der Dame sehen kann. Am Rande der Steinplatte: BERNAR. MALPITIVS MANT. INVE. Auf der Platte selbst, vor dem Feuer, steht Andreani's Monogramm. 

Helldunkel von 3 Platten. Fol. B. XII. 149. No. 15.

34) Bildniss Albrecht Dürer's. Kopie des Dürer'schen Holzschnitts, dessen Abdrücke des vierten Plattenzustandes auf den geöffneten Thüren das Datum 1527 haben (B. No. 156). Brustbild in Profilansicht, mit kurz geschnittenem Haar und starkem Bart, eine Krause um den Hals und der Rock vorn ein wenig geöffnet. Oben ist mit beweglichen gothischen Lettern gedruckt: Albrecht Durer Conterfeyt in seinem Alter des LVI Jares. Oben links das Wappenschild mit den zwei geöffneten Thüren; rechts auf einem zweiten Wappenschilde: 

Unter dem Einfassungsstrich: AL MIO C. C. GIO: PIETRO TRANQVILLI. PIT: ROM. D.  Mantoano ha intagliato l'anno M. DLXXXVIII. in Siena. Einfacher Holzschnitt. H. 335 mill.; Br. 265 mill.

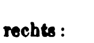
35) Eine fromme christliche Frau, bei Nachzeit in ihrem Betzimmer über einen Todtenschädel nachsinnend. Halbe Fig. Nach A. Casolani. Auf dem Tische, bei dem Todtenkopf, brennt eine Lampe. Im Hintergrunde rechts eine Wanduhr; links ein dornengekrönter Chri-

stus. Unter dem Einfassungsstrich: 

Alla molto ill^{ma}. Sig^{ra}. la Sig^{ra}. Eleonora Montalvi delli Augustini. Andrea Andreani Mantovano Intagl^{re}. in Siena. 1591. Helldunkel von 3 Platten. Fol. B. XII. 148. No. 14.

36) Ein Todtenkopf, $^3/_4$ rechts. Oben in der Mitte, auf einer Tafel, folgende Inschrift: Memorare novissima tua et in aeternum non peccabis. Eccle. vij. An der linken Seite, in der Mitte:

 Helldunkel von 3 Platten. qu. Fol. B. XII. 156. No. 28.

37) Ein anderer Todtenkopf, beinahe von vorn gesehen, mit der dabei liegenden Unterkinnlade. Ueber diesem Kinnladenknochen, an der Seite rechts:   Helldunkel von 3 Platten. Br. 326 mill.; H. 255 mill.

I. Ohne alle Inschrift.

II. Oben in der Mitte, auf einer Tafel die Inschrift:

Habbi nella memoria sempre fitto
L'Ultimo passo, oucciascun' arriva
C'non regnera in te jiamai delitto
C'Lalma tua sarà morendo viva.

38) Theaterdekoration, welche im Hintergrunde den Platz vor dem Dom in Siena vorstellt, für die Komödie l'Ortensio von A. Piccolomini, die 1560 von der Akademie degli Intronati vor dem Grossherzog Cosimo I. in Siena aufgeführt wurde. Nach der Zeichnung des sienesischen Malers und Baumeisters Bartolommeo Neroni, genannt il Riccio. Helldunkel von 3 Platten. qu. Fol. B. XII. p. 156. No. 29.

Ich hatte keine Gelegenheit ein Exemplar von diesem Helldunkel zu sehen. Bartsch erwähnt zwei Plattenzustände.

I. Man liest unten links: RICCIVS SENEN. INVE. und rechts: HIER. BOLS. SENENSIS. F. Von diesen beiden Inschriften ist die letzte schwerlich genau angegeben; denn ein sienesischer Künstler mit dem ganz unitalienischen Namen Bols findet sich nirgends citirt. Hätte Hieronymus Bols die Platte geschnitten, so wäre dieses Clairobscür in die Klasse der Andriani'schen Verlagsartikel zu setzen. Jedenfalls ist hier ein Irrthum zu berichtigen.

II. Ohne die Künstlernamen. Unten, in beweglichen Lettern gedruckt, eine Dedikation an Gio. Scipione Bargagli, nobile Senese, von Andrea Andriani, 1589. — Die Dedikation lautet nach *L. Gruner's* Mittheilung: All' Honorato Sig. Scipione Bargagli Nobile Senese. Jo mi etc. etc. di Siena il di 22 d'Agosto 1589. Sie ist auch in Gandellini und de Angelis, Notizie istoriche degli intagliatori (V. 173—174) und in Zani's Enciclopedia (I. IV. 293) mitgetheilt, aber mit dem falschen Datum 1579. — Mariette erwähnt einen Abdruck, wo sich im oberen Theil folgende Inschrift befindet: Generoso Intronato Thuscorum principi Intronator Hilaritas. Ein solcher Abdruck befindet sich in der Dresdener Kupferstichsammlung (*Notiz von Gruner*). — Die Angaben über das in Rede stehende Helldunkel lauten, wie man sieht, verschieden und widersprechend; um Genauigkeit und Bestimmtheit hineinzubringen, müsste man die Originaldokumente zur Verfügung haben, die mir, wie gesagt, nicht zu Gesicht gekommen sind.

II. Werke aus Andreani's Verlag.

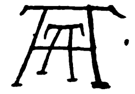
1) Die Sündfluth. Angeblich nach Tizian, oder nach Pontormo, wie Mariette vermuthet; denn dieser feine Kenner bemerkt richtig, dass die Vereinzelung und unwirksame Zersplitterung der Gruppen mehr an die florentinische als an die venezianische Kompositionsweise erinnert. Grosses Stück in 4 Blättern; es wird von Baseggio (No. 3) dem Nicolò Boldrini zugeschrieben, ist aber mehr in der derberen und gröberen Manier des Domenico dalle Greche ausgeführt. Ursprünglich einfacher Formschnitt, zu welchem Andreani zwei Platten hinzufügte, um ein Helldunkel von 3 Platten daraus zu machen. qu. Fol.

I. Ohne Künstlernamen.

II. Mit Andreani's Monogramm zwischen den Beinen eines Mannes im Wasser. Pass. VI. 222. No. 2.

2) Moses redet mit dem Volke Israel. Nach Rafael. Eines von den zwölf Sockelbildern, welche Perino del Vaga nach den Kompositionen dieses Meisters in den Loggien des Vatikan als Camaieux ausführte. Die von Bartsch, nach dem Vorgange auf der Radirung des Pietro Santi Bartoli, angenommene Benennung des Gegenstandes dieser Darstellung: »der Apostel Petrus predigt das Evangelium« ist jedenfalls irrig und hat gar keinen Zusammenhang mit den Kuppelbildern der Loggie, die sämmtlich aus dem zweiten Buch Mosis genommen sind. Auch irrt sich Bartsch, wenn er die Erfindung dieses Blattes dem Polidoro da Caravaggio zuschreibt. Dieser Künstlername findet sich nur auf den Abdrücken des zweiten Plattenzustandes, die von Andreani verlegt und ganz eigenmächtigerweise von dem Drucker so bezeichnet wurden. Helldunkel von 3 Platten. qu. Fol. B. XII. 77. No. 25.

I. Ohne Namen und Zeichen.

II. Unten in der Ecke links: POLIDORO DA CARAVAGIO INVET.  In Mantova 1608.

3) Die Anbetung der Könige. Nach Parmegianino. Helldunkel von 3 Platten, von Ugo da Carpi. A. Meldolla hat dieselbe Komposition radirt. qu. Fol. B. XII. 29. No. 2. Hier wird G. N. Vicentini als der wahrscheinliche Urheber genannt.

I. Unten am Sitz der Maria: F. P. (Franciscus Parmensis). Der Umriss wird vom Schatten selbst gebildet.

II. Jene beiden Anfangsbuchstaben sind ausgelöscht, und an ihrer Stelle findet man Andreani's Monogramm und das Datum 1605.



Ausserdem existiren Schraf-

MDC
V.

firungen, die offenbar hinzugeschnitten sind, um der abgenutzten Platte mehr Kraft zu geben.

4) Die Darstellung des Christuskindes im Tempel. Nach Parmegianino. Gewöhnlich wird Giuseppe dei Salviati als Erfinder dieser Darstellung genannt; aber Bartsch vermuthet, ich glaube mit Recht, dass Andreani, der spätere Besitzer dieses Holzstocks, vielleicht eine Zeichnung Parmegianino's dem Salviati zugeschrieben habe. Die Inschrift DEL SALVIATI (es ist nicht gesagt, ob Francesco oder Giuseppe gemeint sei) liest man nur auf den Abdrücken des zweiten Plattenzustandes aus dem Verlage Andreani's, der sich auch damit, dass er sein Zeichen auf die Platte setzte, den Schnitt derselben beizulegen scheint, obgleich er damals nur der Drucker war. Eben so eigenmächtig verfuhr Andreani auch mit anderen Platten, z. B. bei der obenerwähnten Anrede des Moses an das Volk Israel (No. 2) und bei der Madonna in der Glorie mit dem heiligen Sebastian (No. 11). Helldunkel von 4 Platten, von Ugo da Carpi. gr. Fol. B. XII. p. 31. No. 6.

I. Ohne Namen und Zeichen.

II. Unten rechts: DEL SALVIATI.



In Mantova 1608.

5) Christus heilt die zehn Aussätzigen. Nach Parmegianino. Helldunkel von 3 Platten, von G. N. Vicentini. qu. Fol. B. XII. 39. No. 15.

I. Rechts unten: JOSEPH. NICOLAVS. VICENTINI (dahinter als Schlußschnörkel eine blattartige Verzierung).

II. Rechts unten:

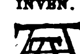


In Mantova 1608.

6) Christus zu Tische bei Simon dem Pharisäer. Nach einer Zeichnung Rafaels, wovon man ein ähnliches von Marc Anton gestochenes Blatt antrifft. Helldunkel von 3 Platten, von Ugo da Carpi. qu. Fol. B. XII. 40. No. 17.

I. Ohne Zeichen und Namen.

II. Unten rechts, auf einer Tafel: RAPHEL VRB. INVEN.



In Mantova 1609.

7) Der wunderbare Fischzug. Nach Rafael. Helldunkel von 3 Platten, von Ugo da Carpi. qu. Fol. B. XII. p. 37. No. 13.

I. Ohne Namen und Zeichen.

II. Unten links auf einer Tafel: RAPHEL. VRB. INVEN.



In Mantoua 1609.

8) Petrus und Johannes. Nach Parmegianino. Helldunkel von 3 Platten, vermeintlich von Ugo da Carpi. 8. B. XII. p. 77. No. 26.

I. Ohne Zeichen und Namen.

II. Links oben Andreani's Monogramm.

9) Die hl. Familie. Nach Parmegianino. Maria, auf einer kleinen Anhöhe sitzend, umarmt eine knieende Heilige, welche das Christuskind in ihren Armen hat. Im Hintergrunde rechts, in halber Figur, Joseph und ein hl. Bischof. Helldunkel von zwei Platten, von Antonio da Trento. Fol. B. XII. 64. No. 24.

I. Unbezeichnet. Kommt auch nach *L. Gruner* in Umriss ohne Zeichen vor.

II. Unten links Andreani's Monogramm.

10) Maria mit dem Christuskinde. Angeblich nach Parmegianino. (Zufolge *L. Gruner* nach Girolamo da Carpi). Die Madonna sitzt auf einem Thron und ist von vier Engeln und drei Heiligen umgeben; dabei ein knieender Mann, der von seinem Schutzpatron dem Christuskinde vorgestellt und von diesem gesegnet wird. Helldunkel von 4 Platten, von A. Ghandini. Fol. B. XII. 65. No. 25.

I. An einer Stufe des Thrones folgende Inschrift: Taglio d'Alex[ro] Ghandinj.

II. Dieselbe Inschrift u. darunter:



IN MANTOVA MDCX.

11) Maria mit dem Christuskinde. Nach Parmegianino. Die Madonna thront auf Wolken und ist von Cherubim umgeben; rechts der hl. Sebastian, mit Pfeilen durchbohrt; links unten ein hl. Bischof in halber Figur, Schutzpatron einer Kirche, deren Modell er in der Hand hält. Helldunkel von 4 Platten, von Ugo da Carpi. gr. Fol. B. XII. 66. No. 26. Hier ist die höchst wahrscheinlich von Parmegianino herstammende Erfindung des Blattes dem Federigo Baroccio zugeschrieben; allein die Buchstaben F. B. V., die angeblich Fredericus Baroccius Urbinas bedeuten sollen, befinden sich nur auf den von Andreani verlegten Abdrücken des zweiten Plattenzustandes und sind vermuthlich ein willkürlicher Zusatz dieses Verlegers, der sich mit andern Platten dieselbe Freiheit nahm (s. No. 2 und 4).

I. Ohne Zeichen.

II. Unten an der Console, worauf sich der heilige Bischof stützt, folgende Buchstaben: F. B. V. und weiter unten links:



IN MANTOVA. 1608.

12) Die hl. Cäcilia. Halbe Fig. Nach Parmegianino. Die Heilige singt Loblieder auf Gott und begleitet sie mit dem Spiel auf einer kleinen Orgel, die von zwei Engeln gehalten wird; ein dritter Engel ist im Hintergrunde links. Oval.

Helldunkel von 2 Platten, von Antonio da Trento. Fol. B. XII. 85. No. 37.

I. Ohne Zeichen. Sehr selten. Bartsch kennt keinen Abdruck dieser Art.

II. Mit Andreani's Monogramm, links unten, ausserhalb des Ovals. Diese Abdrücke sind von schlechter Qualität und haben Kreuzschraffirungen.

13—18) Die christlichen Tugenden. Nach Parmegianino.

13) Der Glaube. Knieende weibliche Fig., in der Linken einen Kelch haltend.

14) Die Liebe. Weibliche Fig. mit 3 Kindern, unter einem Baum sitzend.

15) Die Hoffnung. Knieende weibliche Fig., die Hände gen Himmel erhoben.

16) Die Stärke. Sitzende weibliche Fig., die einen Säulenschaft zerbricht.

17) Die Mässigkeit. Sitzende weibliche Fig., die Wasser aus einer Kanne in eine Schüssel giesst.

18) Die Klugheit. Sitzende weibliche Fig., im Profil, die sich herumdreht und in einen Spiegel schaut.

Folge von 6 Blättern. 8. Helldunkel von 3 Platten, von einem Ungenannten, vielleicht von Ugo da Carpi. Ich weiss nicht, ob die siebente christliche Haupttugend, die Gerechtigkeit, ausgeführt worden; ich habe sie noch niemals angetroffen; aber allem Anschein nach ist sie geschnitten worden. B. XII. 128. No. 1—6.

I. Vor Andreani's Monogramm.

II. Mit Andreani's Monogramm, an dem Sitze der Mässigkeit.

19) Saturn, mit einem Kinde, das ihm eine Wage halten hilft. Nach Parmegianino. Helldunkel von 4 Platten, von Ugo da Carpi. qu. Fol. B. XII. 125. No. 27.

I. Unbezeichnet.

II. Rechts unten: 'In Mantova 1604.

20) Herkules erwürgt den nemäischen Löwen. Nach einer Zeichnung Rafael's. Es scheint aber, dass nur die Figuren von der Erfindung dieses Meisters herrühren, der landschaftliche Hintergrund ist nicht in seiner Art, sondern nähert sich mehr derjenigen eines Malers der venezianischen Schule. Helldunkel von 2 Platten, von G. N. Vicentini. Fol. B. XII. p. 125. No. 17.

I. Unten links, an einem Stein: RAPHA. VR. — JOS. NIC. VICEN.

II. Unten in der Ecke links: RAPH. VR.



21) Psyche, göttlich verehrt. Nach Francesco dei Salviati. Oktogon in einem Viereck. Helldunkel von 3 Platten, von einem Ungenannten, in der Art des Ugo da Carpi. Fol. B. XII. 125. No. 26. Hier ist die Ausführung mit Unrecht dem Antonio da Trento und die Erfindung ebenso unrichtig dem jüngeren Salviati (Giuseppe) zugeschrieben. Die Platte wurde geschnitten nach einem zu seiner Zeit sehr berühmten Bilde, welches Francesco Salviati an der Decke eines Zimmers im Palast Grimani malte und Vasari für die schönste Malerei in Venedig hielt.

I. Ohne Zeichen.

II. Links unten:  In Mantova 1602.

22) Badende Nymphen. Nach Parmegianino. Helldunkel von 3 Platten, von einem Ungenannten. Fol. B. XII. 122. No. 2, wo die Plattenzustände verwechselt sind. Auch irrt Bartsch, wenn er sagt, dass jenes Blatt von Andrea Andreani ausgeführt sei; es wurde von diesem Künstler nur neu aufgelegt, und Zanetti nennt nicht ohne Grund den Ugo da Carpi als Urheber. Dieselbe Komposition wurde von Antonio Fantuzzi radirt.

I. Ohne Monogramm und Datum.

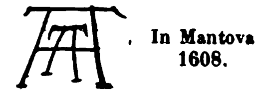
II. Unten links, auf einem Stein:  MDC V.

Abdrücke dieser Art sind von keiner besondern Güte; die Platten sind abgenutzt und kleksen.

23) Ajax gibt sich in Gegenwart des Agamemnon und der andern griechischen Heerführer den Tod. Nach Polidoro da Caravaggio. Helldunkel von 3 Platten, von G. N. Vicentini. qu. Fol. B. XII. 99. No. 9.

I. Unten in der Ecke rechts: PULIDORO CAR. IO. NIC. VICEN.

II. An der Stelle der obigen Inschrift die folgende: POLIDORO DA CARAVAGIO INVENT.



24) Circe reicht den Gefährten des Odysseus einen Zaubertrank. Nach Parmegianino. Oval in einem Viereck. Helldunkel von 2 Platten, von Antonio da Trento. qu. Fol. B. XII. 110. No. 6.

I. Ohne Zeichen. Die Abdrücke dieses Zustandes sind klar und sauber; die Platte ist noch nicht wurmstichig und der Schnitt mit mehreren Strichlagen schraffirt.

II. Unten in der Ecke rechts: In Mantova 1602.

25) Derselbe Gegenstand, anders behandelt. Circe ist hier vorgestellt, wie sie selbst ihren Zaubertrank probirt, um durch solches Vortrinken die Gefährten des Odysseus desto sicherer zu täuschen. Nach Parmegianino. Oval in einem Viereck. Helldunkel von 4 Platten, von einem Ungenannten, höchst wahrscheinlich von Ugo da Carpi. Fol. B. XII. 111. No. 7.

I. Ohne Zeichen.

II. Mit Andreani's Monogramm unten in der Ecke links.

26) Jason kehrt von der Eroberung des goldenen Vliesses zurück. Nach Parmegianino. Helldunkel von 3 Platten, von einem Ungenannten

in der Art des Ugo da Carpi. Fol. B. XII. 120. No. 19.

I. Ohne Zeichen. Sehr selten.

II. Unten in der Ecke links:

In Mantova 160. (Die letzte Zahl ist nicht ausgedrückt.) Abdrücke dieser Art sind kleksig.

27) Mutius Scävola verbrennt sich die Hand in Gegenwart Porsenna's. Nach Baldassare Peruzzi. Helldunkel von 3 Platten, welches Bartsch fälschlich dem A. Andreani zuschreibt. Mariette vermuthet, dass es von Antonio Campi von Cremona erfunden und ausgeführt wurde; jedenfalls ist Andreani bloss Restaurator und Verleger dieses Helldunkels, denn unter den Abdrücken mit seinem Monogramm befinden sich keine guten Exemplare.

I. Vor Andreani's Zeichen.

II. Auf dem Helm in der Mitte der Ara, auf der das Feuer brennt, liest man:



MD
CV
III.

28) Clelia entflieht mit ihren Gefährtinnen aus dem Lager des Porsenna. Nach Maturino. Helldunkel von 3 Platten, von G. N. Vicentini. qu. Fol. B. XII. 96. No. 5.

I. Unten in der Ecke links: MATVRIN.
IOS. NIC.
VICENT.

II. Diese Namen sind ausgelöscht und ersetzt durch eine Tafel mit folgender Inschrift:
MATVRIN
INVENIT

16 · 08.

In Mantova.

29) Studienfigur eines Mannes, der beide Hände ausbreitet, wie Jemand, der auf seinem Wege Etwas antrifft, das ihn überrascht. Nach Parmegianino. Oval im Viereck. Helldunkel von 3 Platten, von Ugo da Carpi. Fol. B. XII. 146. No. 10.

I. Ohne Zeichen. Das Oval ist links mit einem weissen, rechts mit einem dunkelfarbigen Strich angegeben.

II. Das Oval ist rund herum mit einem schwarzen Strich eingefasst. Die Platte ist abgenutzt und die Schraffirungen sind breiter gemacht. Unten links, ausserhalb des Ovals, Andreani's Monogramm.

E. Kolloff.

Ende des ersten Bandes.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.



